المسرح الأمازيغي

بين مسألة الهوية وأسئلة الفن



تنسيق

ادريس أزضوض، فؤاد أزروال

المسرح الأمازيغي
بين مسألة الهوية وأسئلة الفن

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
ⵜⴰⵙⵏⴰⵡⵜ ⵜⴰⴳⵍⴷⵓⵏⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

المسرح الأمازيغي
بين مسألة الهوية وأسئلة الفن

أشغال اليوم الدراسي : 13 أبريل 2011

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

تنسيق : إدريس أزضوض

فؤاد أزروال

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

العنوان : المسرح الأمازيغي بين مسألة الهوية وأسئلة الفن

الناشر : المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

تصميم الغلاف :

الإيداع القانوني :

ردمك :

المطبعة : مطبعة المعارف الجديدة – 2015

المسرح الأمازيغي بالمغرب
ورقة تعريفية

فؤاد ازروال

تمهيد

من الثابت تاريخيا أن الأمازيغ القدامى قد عرفوا المسرح على الطريقة اليونانية، وأنهم مارسوه وتفوقوا فيه، وجعلوا منه فنا يدرس ضمن البرامج التعليمية بمدارسهم، كما يشير أحد الباحثين بقوله: «يقوم الأستاذ النحوي أيضا بتلقين بعض المبادئ في العلوم العقلية مثل الرياضيات والهندسة والحساب والموسيقى وعلم الفلك، ثم يضيف مادتي فني المسرح والفيلولوجيا»[1]، وألفوا الكتب المختلفة في مجالاته الإبداعية والنقدية.

كما ثبت أيضا، أن الملوك الأمازيغ القدامى، قد عملوا على استقدام الفنانين والأدباء والعلماء إلى ممالكهم وخصوهم بعناية كبرى، وعهدوا إليهم بتأديب الأمراء وتربيتهم، فاحتكت بهم نخبة من المغاربة وأخذت عنهم وحاورتهم. وخير مثال على ذلك، الملك «ماسينيسا» الذي استقدم إلى عاصمته «قيرطا» زمرة من مثقفي وفناني الإغريق، وعنهم تعلم الملك المثقف «يوبا الثاني» الذي نبغ في مختلف العلوم والفنون، واهتم كثيرا بفن المسرح وألف فيه كتابا. وكذلك، عرف المغرب القديم، إيفاد بعثات علمية إلى العواصم الغربية القديمة، كـ «أثينا» و«روما»، من أجل التحصيل في مجالات العلوم والسياسة والفنون والآداب.

وتثبت العمارة في العديد من المدن المغربية القديمة التي تحتوي على الأبنية المسرحية، أن المغاربة القدامى «قد انبهروا ولا شك، بأسلوب الحياة الرومانية وبطقوسهم في التسلية، ومنها التمثيل المسرحي. وعلاوة على ذلك، فإننا نعرف من جهة أخرى أن جل المدن المغربية الرومانية تحتوي على (كابيتول أي المعبد) وعلى (المسرح)، وبدون شك، فإن هذا المسرح كانت تمثل فيه روايات تكتب تارة باللغة الرومانية، وتارة أخرى باللغة القومية باللهجة العامية، وإن هذه الروايات التي تتردد بين الجودة والضعف كانت هزلية تشوق الطبقة

1- عبد السلام بن ميس (2005)، مظاهر الفكر العقلاني في الثقافة الأمازيغية، ط 1، ص 32.

الشعبية، بما تشمل عليه من هزليات ومواعظ وألوان من الفلكلور المحلي وكانت قوية، بما تشمل عليه من فن رفيع مقتبس عن الأدب الروماني.»[2].

وساهم الأمازيغ القدامى، في عهدي الفينيقيين والرومانيين، في إثراء آداب وفنون هاتين الأمتين بإنتاجات مختلفة، لاسيما في المسرح، إذ ظهر كتاب مسرحيون أبدعوا في هذا المجال وشاركوا في التظاهرات والمسابقات التي كانت تقام بالعواصم، وتفوقوا فيها وحازوا على جوائز مهمة، كالأديبين «أبوليوس» و«ترتينيوس» والملك «يوبا الثاني».

إلا أنه بعد الفتح الإسلامي لبلاد المغرب تغير الوضع السوسيوثقافي بها كثيرا، ونما بها فكر جديد وظهرت تقاليد وأعراف ثقافية واجتماعية مغايرة دعت المغاربة إلى التخلي عن الكثير من الفنون التي استقدموها من الثقافات والحضارات المتوسطية المجاورة، ومنها فن المسرح.

بدايات المسرح الأمازيغي في المرحلة المعاصرة

تقول الباحثة نوال بنبراهيم: «أصبح المسرح الناطق باللغة الأمازيغية واقعا ملحوظا وتجربة متطورة رغم مسيرته التاريخية القصيرة التي لم تتجاوز عقدا زمنيا، حيث انطلقت إرهاصاته في أواخر السبعينات من القرن الماضي بإيعاز من الحركة الثقافية الأمازيغية التي سعت إلى تبليغ خطابها بمجموعة من الطرق والوسائل منها المسرح الذي استخدمته كوسيلة طليعية في هذا الصدد لقدرته على بث الوعي وإيقاظ الذهن والعواطف»[3].

إلا أن هذه الحركة المسرحية لم تنطلق بشكل منظم وباعتبارها حركة فنية واعية بذاتها وغاياتها إلا مع أوائل التسعينيات المنصرمة، لما وفرت لها الحركة الثقافية الأمازيغية النشيطة آنذاك مجموعة من الأسس والوسائل الرئيسة، منها التوجه نحو التجديد الفني وحداثته والجمهور الواعي بأهمية الدراما أو المسرح في المجال الثقافي والاجتماعي والتربوي والملتقيات والمحافل التي تبرز فيها، «وعليه، تأسست الفرق المسرحية في بعض المدن المغربية، منها أكادير والناظور والرباط والدار البيضاء والحسيمة وبني ملال، الشيء الذي أفرز خريطة مسرحية جغرافية، هاجس الفاعلين فيها هو استمرارية المسرح الأمازيغي

2 – حسن المنيعي (2001)، أبحاث في المسرح المغربي، الدار البيضاء، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، ط 2. ص 23.

3 – نوال ببراهيم، «المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن»، مداخلة في ندوة (المسرح الأمازيغي: في الجذور والممارسة)، يوم 16 أبريل 2008، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

ضمن المنظومة المسرحية المغربية مركزين على الهوية والإبداعية، وذلك على يد جمعية إلماس الثقافية بالناظور سنة 1991 بعرضها «أرزوغ ذ ثيوت» (ابحث في الضباب) للأستاذ فؤاد أزروال، وعرض «علال ذ ك- ليمان» (علال في ألمانيا) سنة 1992 لنفس المؤلف والمخرج، وعرض «أمقاز إمضران» (حفار القبور) للمؤلف عمر بومزوغ والمخرج فاروق أزنابط، ثم عرض أوسان صميدنين للمؤلف الصافي مومن علي والمخرج عبد الله أوزاد سنة 1993 بفرقة تامونت، أعقبه بمجموعة من العروض الأخرى، فانتعشت بعدها الحركة المسرحية الأمازيغية، وتأسست الفرق وعرضت مجموعة من العروض المسرحية بعدد من المدن والقرى المغربية مراكمة تجارب مسرحية، فرضت نفسها بين ألوان المسرح المغربي المقدم باللغة العربية أو اللهجة الدارجة.

وبناء على ذلك، يمكن القول إن حركة المسرح الأمازيغي بالمغرب سلكت مرحلتين:

1 – مرحلة التأسيس التي تمت على يد هواة تجمعوا في جمعيات وأندية ثقافية اتجهت ميولاتهم إلى المسرح الناطق باللغة الأمازيغية.

2 – مرحلة إعادة التأسيس التي قامت أساسا على جهود المرحلة الأولى من خلال أعمال بعض الفرق المسرحية الحديثة، والتي انتعش بعضها بحركة الدعم المسرحي المرصود من قبل وزارة الثقافة للفرق المسرحية المغربية منذ سنة 1998.»[4]

وقد عرفت هذه البدايات مجموعة من الخصائص المشتركة التي فرضتها طبيعتها باعتبارها بدايات من جهة، وفرضها الوضع السوسيوثقافي الذي برزت فيه من جهة ثانية. وهمت هذه الخصائص كل من جانب المواضيع التي عالجتها وجانب الرؤية الإخراجية التي تمت بها صياغة الدلالات والتعبير عنها فنيا.

فعلى مستوى الموضوعات، لاحظ الباحث د. جميل الحمداوي أن أغلب مسرحيات هذه المرحلة اهتمت بتيمات من قبيل الدفاع عن الهوية الأمازيغية والتشبث بالأرض والإشادة برجال المقاومة واستقراء الذاكرة الأمازيغية ونماذجها الساطعة[5]. وكانت هذه الخاصية التي تتركز في الاحتفاء بالمضمون الذي ينخرط بقوة في الخطاب الأمازيغي الهوياتي تتسم بالرومانسية الملحمية والشاعرية ـ كما يصفها الباحث مسعود بوحسين ـ يتخذ حينا مظهرا يعتمد الطرح المباشر دون وساطة حقيقة وجمالية فنية شكلية، وخاصة بالنسبة للعديد من

4– نفسه.

5– جميل الحمداوي، «مراحل المسرح الأمازيغي بالريف وخصائصه»، الموقع الإلكتروني: www.diwanalarab.com، 30 دجمبر 2010.

الفرق الشابة التي تنقصها الاحترافية والتي اندمجت في الممارسة المسرحية الأمازيغية من باب النضال الهوياتي. وأحيانا أخرى، على قلتها، تتسم بالكثير من ملامح النضج الفني من خلال محاولتها ملاءمة المضامين النضالية الأمازيغية لمقتضيات الخطاب الفني[6].

أما على مستوى الإخراج، فأغلب من مارس العملية الإخراجية في هذه المرحلة كان من الشباب الذي جاء مباشرة من النضال داخل الجمعيات الأمازيغية، وكان مكتفيا ببعض التصورات والقواعد العامة للمسرح دون تكوين معمق ومعرفة شاملة بتاريخ الفن المسرحي ومدارسه وتياراته، لذلك كانت «الرؤية الإخراجية» التي سادت جل الأعمال، تميل إلى الفطرية والبساطة وإلى التوظيف المباشر والساذج لكل ما يمكن أن يثير المتفرج من شعارات وأيقونات ونكت وإيماءات وحركات مبالغ فيها.

ورغم ذلك، فإن هذه المرحلة كانت حاسمة في التأسيس للمرحلة التالية التي ستعرف نضجا وتطورا للتجربة المسرحية الأمازيغية، وستوفر وقتا وجهدا كبيرين على جيل الشباب الذي سيبدأ مع بداية الألفية الجديدة رحلة مثيرة داخل الميدان الفني المسرحي.

تطور المسرح الأمازيغي

سيعرف المسرح الأمازيغي في العقد الأول من القرن الحالي انتقالا سريعا إلى تجريب أشكال وطرائق مسرحية جديدة محاولا المرور إلى «الحداثة» و«الطليعية»، ومحاولا الانخراط في الحركية المسرحية المغربية الجديدة ومسايرة تجاربها وإنجازاتها.

وستتغير بذلك الصورة العامة لمنجزه على عدة مستويات: الموضوعات المعالجة والمتناولة، والرؤى الإخراجية والاشتغال السينوغرافي وتوظيف التقنيات، والاستفادة من التجارب والمدارس الوطنية والإنسانية.

وقد استفادت الفرق المسرحية الأمازيغية في هذه المرحلة من التقنيات والتوجهات الأساسية لبعض المدارس والتيارات المسرحية العالمية التي نقلها بعض المخرجين كمحمد خميس وشعيب المسعودي اللذين أطرا دورات تكوينية وورشات فنية بكل من مدينتي أكادير والحسيمة. كما استفادت ـ أيضا ـ من التقنيات الموروثة عن المسرح المغربي، لاسيما مسرح الهواة لما انخرط بعض الكتاب والممثلين والمخرجين الذين مارسوا في إطار مسرح الهواة المغربي إبان السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي في حركية المسرح الأمازيغي، كما هو الشأن

6 - مسعود بوحسين، «المسرح الأمازيغي وسؤال الهوية من مكتسبات التأسيس إلى أفق الفاعلية»، مداخلة في ندوة (المسرح الأمازيغي : في الجذور والممارسة)، يوم 16 أبريل 2008، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

بالنسبة للمخرجين كريم لفحل الشرقاوي بالخميسات وفاروق أزنابط بالناظور والمؤلف أحمد أمل، وسواهم من المسرحيين في كل من الريف وسوس.

وقد لاحظ الباحث مسعود بوحسين أن الإنجازات المسرحية الأمازيغية في هذه المرحلة تميزت على العموم بما يلي:

– وجود «مسرح شعبي ينحو نحو العمق أحيانا، وأحيانا أخرى نحو التبسيط، خصوصا في محور الرباط والدار البيضاء، وعن حساسية عاطفية رومانسية/ تاريخية مفعمة بالشجى والبطولة والنفس التراجيدي، مستوحاة من الروح الشعرية الأمازيغية التي تتم من خلالها مقاربة القضية الأمازيغية رمزيا بواسطة إعادة قراءة التاريخ والأساطير.. وهي حساسية، رغم تواجدها في فضاء تشلحيت، تتركز بشكل أقوى في منطقة الريف»[7].

– بروز«مسرح ينحو نحو السردية والبوح المباشر تحت تأثير النموذج المسرحي المغربي السبعيني، ويتجلى هذا على الخصوص في المسرحيات المندرجة في سياق الهواية[....]

– [وجود ملامح] حساسية ترتبط بمسرح يعتمد الجسد وتشذير الصور الركحية في منطقة الريف خصوصا، ومسرح آخر ينحو نحو الكونية بالاعتماد على مقاربة درامية تعتمد المواقف، كتجربة «في انتظار غودو» لمصطفى حومير، و«أركاز إزنزان تافوكت» لكريم الفحل الشرقاوي بلهجة تمازيغت»[8].

– اتفاق كل التجارب المقدمة في هذه المرحلة على «استخدام حبكات قادرة على جمع أكبر عدد من القضايا والصور والأيقونات التي تعتمد فكرة الهوية وخطابها كخلفية أساسية؛ سواء باعتماد المرجعية البدوية لهذه الثقافة، أو بمحاولة استحضار رموزها الثقافية والتاريخية، أو قراءة الواقع الاجتماعي الحالي من منظورها؛ الشيء الذي يجعل الركح الأمازيغي، بل وفي العمل الواحد أحيانا، مجالا لتجميع العديد من الصور والخطابات الغير المتجانسة جماليا، والتي تحمل مرجعية تكاد تكون موحدة وتتمحور حول سؤال الهوية»[9].

وأهم ما ستعرفه الحركية المسرحية الأمازيغية خلال هذه الفترة هو انتظامها على مستويات متعددة مستفيدة من مختلف أشكال الدعم المادي والمعنوي الذي تتلقاه من مختلف المؤسسات والهيئات الرسمية والمدنية. ويخص هذا الانتظام الأمور التالية:

7 – نفسه.

8 – نفسه.

9– نفسه.

- كل الفرق أصبحت تقدم أعمالها بانتظام وبشكل متواتر خلال كل سنة
- احترام مبدأ التخصصات في الإنتاج المسرحي والاعتماد على المحترفين،
- المشاركة في جل المنافسات والمهرجانات الوطنية والجهوية،
- تنظيم مهرجانات سنوية قارة بكل المناطق، خصوصا بالحسيمة وأكادير،
- التكثيف من الدورات التكوينية والملتقيات الدراسية حول المسرح الأمازيغي،
- الانفتاح في المهرجانات والملتقيات على التجارب الوطنية والدولية.
- التنويع في النصوص بين التأليف والاقتباس والترجمة.

وقد جعل هذا التطور والتقدم في التجربة المسرحية الأمازيغية، الجمهور المغربي الناطق باللغة الأمازيغية يتفاعل بشكل كبير مع هذا المسرح، ويرحب به ويعتبره وجها مشرقا من وجوه الثقافة الأمازيغية المعاصرة. لذلك فإن جل العروض المسرحية التي تقدم بجل مناطق المغرب تلقى إقبالا كبيرا واهتماما بالغا من لدن الجميع، حتى أنه لا يخلو برنامج أي لقاء أو مهرجان أو ندوة - مهما كان موضوعها - من عرض مسرحي .

خاتمة

إن المسرح الأمازيغي، وهو يمثل أحد جوانب المسرح المغربي، بالرغم من حداثة سنه، استطاع أن يخلق لنفسه محفلا مميزا داخل التجربة الشاملة للمسرح بالمغرب، واستطاع أن ينشأ ويتطور بسرعة كبيرة مستفيدا من الظروف السوسيوالثقافية التي عرفت تغيرات جذرية وطنيا وعالميا. وهو، في ذلك، مظهر من مظاهر ثراء الثقافة المغربية المتسمة بالتعدد والانفتاح.

وما يزال هذا المسرح يتطلع إلى المزيد من العطاء والانتظام والتطور من خلال سعيه الحثيث إلى الاحترافية، ومن خلال إصراره على الاستمرار في الإنتاج وفي تنظيم الملتقيات والمهرجانات التي تعلن عنها جل الجمعيات والفرق المسرحية مطلع كل عام من خلال المشاريع الفنية التي تذيعها أو تتقدم بها إلى المؤسسات المهتمة.

المراجع

ـ حسن المنيعي (2001)، أبحاث في المسرح المغربي، الدار البيضاء، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، ط 2.

ـ عبد السلام بن ميس (2005)، مظاهر الفكر العقلاني في الثقافة الأمازيغية، ط1.

ـ مسعود بوحسين، «المسرح الأمازيغي وسؤال الهوية من مكتسبات التأسيس إلى أفق الفاعلية»، كتاب المسرح الأمازيغي : في الجذور والممارسة، أشغال ندوة يوم 16 أبريل 2008، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة1، 2011.

ـ نوال ببراهيم، «المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن»، مداخلة في ندوة (المسرح الأمازيغي : في الجذور والممارسة)، يوم 16 أبريل 2008، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

ـ جميل الحمداوي، «مراحل المسرح الأمازيغي بالريف وخصائصه»، الموقع الإلكتروني: www.diwanalarab.com، 30 دجمبر 2010.

فنية الخطاب في المسرح الأمازيغي

د. أحمد أمل

مدخل أولي

كل الفعاليات الخاصة بالاحتفال ليست في واقع الأمر إلا تلبية لحاجة في نفس الإنسان. فإقامة هذه الممارسة الاحتفالية كانت، من جهة أولى، استجابة لتأكيد إنسانية الإنسان، ومن جهة أخرى استجابة لحاجات عديدة تظهر مع الصراع الحاصل للإنسان مع الطبيعة؛ صراع بدأ حين رمي بالإنسان عاريا جائعا يصارع في مكان لا يعلم من أين أتى له، ولا إلى أين هو ذاهب، أَشْبَع بطنه، تناسل، وعرف أخيرا أنه زائل، وأن خلفا سوف يبقى وراءه. وكل هذا ليس إلا صراعا خارجيا مع الطبيعة. أما الداخل فله احتياجاته. إن بداخل الإنسان صوتا خافتا، بل صامتا، ولكنه فاعل؛ احتاج للدين فأَوْجَده، واحتاج للفرح فمارسه بالإنشاد والرقص. ولا يمكن أن نجد في الشعوب من هو بغير ممارسة حسية تحولت لأن تصبح فنونا تعبيرية بشتى أصنافها، وكانت تتولد من ثقافة مشتركة بين كل الناس، يشاركون في خلقها، لذا سميت بالثقافة الشعبية؛ وما أن تَحَضَّر الإنسان فاحتاج لثقافة التحضر والمدنية، لتواجه الثقافة الشعبية الأولى؛ وهي الثقافة الرسمية.

مارس الشعب الأمازيغي حياته ككل الشعوب، وتفاعل مع الثقافات التي كانت تحيط به، وخصوصا ثقافات حوض البحر الأبيض المتوسط التي جمعت ما بين ثقافات متعددة، منها الفرعونية، الإغريقية، الرومانية، الفينيقية، وهذا ما جعل الأمازيغي يمتلك تعابير فنية متنوعة عبر تاريخه. تظهر آثار هذه الثقافات مما تبقى من الممارسات التي مازالت حية لحد الآن. وإن كانت عبر هذا التاريخ تواجه بالمنع مع ورود كل ديانة جديدة على أرضهم غَزْواً أو تَبْشيرا. تحاول هذه الثقافة الوافدة أن تمحو ما وجدت ليحل محله ما أتت به من تعاليم. وكانت مواجهة الأمازيغي لكل محو أن يواجه باحتفاظ آثاره التي تعلمها أو مارسها لقرون، وهذا ما جعل كل الثقافات التي مرت أمامه محتفظا بأثر لها ولو كان قليلا، وكان التنوع هو السمة الأساس. فمن الديانة الطبيعية الأولى، أو الوثنية التي مازالت آثارها لا تمحى لحد الآن. لأنها فعل طبيعي. الأمازيغي سمي بهذا الاسم لأنه يحدد فيه انتماءه للأرض، فكلمة أمازيغ من فعل (إزغ) أي (سكن) و(مالك لأرض) وهو فعل قد يكون مشتقا من فعل

آخر وهو (إزَّا) أي غرس، وكل هذه الأفعال من الطبيعية والأرض. لذا، سنجد في مسيرة الأمازيغي أنه بدأ في القدم، ومع الحضارات التي جاورته أو حاورته، مما جعله يعتنق من الدين الطبيعي كل أصنافه وأنواعه؛ وسوف يستمر مصاحبا لهذه الفعاليات مهما حاولت الأديان السماوية وغيرها أن تمحو هذا الفعل الطبيعي.

في هذا الظرف بالذات اغتنت الفنون والفعالية التعبيرية، لوجود حرية لا تقيد الفنان أو الصانع في التعبير عن مكنوناته، لأن الفن كان أسبق من الدين، وما جاء الدين إلا لأن يعوض الفن بشكل آخر. وخصوصا تقييد حرية المبدع لتتماشى والمسطرة الخاصة بالدين؛ لذا نجد عند الإغريق في بداية ممارستهم للفنون التقنية كما كانوا يسمونها تتداخل مع الدين، مما يجعل المعبر الفني ممارسا لدين الدولة أو المدينة.

بانتشار الشعب الأمازيغي، وتوسعهم على رقعة واسعة وكبيرة، وبابتعادهم عن بعضهم البعض بدأ لسانهم يعرف تغييرات عن اللسان الأصل، فأصبحت عدة ألسن مكان لسان واحد. وكذلك كان تعاملهم مع الديانات الوافدة. فلو أخدنا مقارنة كمثال بين أمازيغ الأطلس وأمازيغ السوس، لوجدنا أن تعاملهم مع الديانات السماوية ولحد الآن مختلف؛ ففي الأطلس يصعب وجود تجذر للدين لعدم وجود آثار تدل على ذلك كمدارس عتيقة خاصة بالتعليم الديني، ولا وجود لأولياء أو آثار مساجد وزوايا قديمة للتعبد كما هو في السوس حيث الدين متجدر. وتبعا لهذه المقارنة سوف يتبين لنا التعريف بالفعل الدرامي عند الأمازيغ خصوصا، باعتباره الفعل الذي يُبَين لنا قمة التألم المأساوي عند كل شعب. لأن الشعوب تمارس غسل أدرانها الداخلية برؤيتها لمأساة فرد أو جماعة.

ولا بأس إن ذكرنا ببعض التعابير المختلطة ما بين الديني والفني، باعتبارهما زوجا لواحد، والتي تولدت بعد وفود الوافد ومحاولته محو ما لقي من الممارسات، فكان أن اخترع الأمازيغي فن الوشم، قصدا منه أن يخبئ فيه كل ما حاولت الديانة أو الثقافة الوافدة عليه محوه. فكان الوشم فن الخزن، أو الحجب عن الوافد، أو هو كتاب، لا يمكن قراءته إلا من طرف مشفريه. تعامل سكان الأطلس مع هذا النوع من الوشم أكثر من السوس، فكان جسد المرأة هو الصفحة التي يرسم فيها الوشم باعتباره جسدا لا يمسه أو يقترب منه الأجنبي، وغيره، وهو المكان الأكثر ائتمانا. وهذا ما نجده عند سكان السوس، فالدين أجبرهم على عدم لمس جسد المرأة أو تشويهه بالوشم، فانقلبوا إلى خزن رسومهم وأشكالها المقدسة في الحلي (تازرزيت)، و(تاشدادت)، ووضعوها زينة على صدر المرأة بعد إبعادها عن الرسم على الجسد، وكل هذا ليس إلا تحايلا من السوسي الذي تتحكم فيه الثقافة الرسمية الدينية .

من الفنون التي أجهضت بوفود الأديان السماوية الأسطورة الوثنية، كأسطورة (تسليت د يسلي)، بعكس منطقة الجنوب حيث نجد الأساطير التي تحولت من وثنيتها إلى أن أصبحت تخدم الدين الإسلامي كما هو في أسطورة (حمو أونامير) المأخوذة عن أسطورة يابانية. وهذا التحول اجتهاد لا يلغي ما تعود عليه الناس، بقدر ما يحوله من صفة إلى أخرى؛ كما نجد ممارسة رقصة الماعز التي عرفتها ثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط تتحول إلى إقامتها في عيد الأضحى في شكل (بيلماون)، ورقصة الماعز معناها (التراغوديا) التي أصبحت تسمى بالتراجيديا، والتي كانت تقام في احتفالات ديونسيوس.

كل هذا يوضح لنا كيف تواجه ثقافة راسخة يصعب على الشعب أن يتخلى عنها ثقافة وافدة، فتتحول إلى مكان آخر لتظهر برمزية أخرى. والطريقة نفسها نجدها في مجال المسرح، فمن الأكورا والمسارح التي بنيت على تراب مغرب الشمس إلى انكماش الفعالية في حلقة صغيرة – بعد خلط في اللهجات المتراكمة في المدن لتصبح دارجة – تقام خارج المدينة بعيدا عن أعين كل الناس، وذلك بعد صلاة العصر، وهو وقت ـ إن أمكن ـ سنسميه بالوقت الثالث بتعبيرنا الحالي، وداخل البيوت الكبيرة والقصور اتخذ اسم البساط بعيدا عن أعين الكل، وبعيدا عن الرقابة الدينية والسلطوية ؛ وكل هذه التسميات ليست في واقع الأمر إلا المسرح الذي بدأ يعرف نقصا في مكوناته التي صاحبته من عند الإغريق. وخارج المدن حاول المسرح الأمازيغي أن يظهر في القرى بشكل أحواش، الفعل التجمعي والطقوسي والواجب على الكل تسجيل حضوره فيه.

باختصار، إن تاريخ الفن والمسرح، على وجه الخصوص، تاريخ صراع، تاريخ تتصارع فيه قوتان، قوة الشعب الذي يريد أن يعبر، وقوة السلطة التي تود توجيه هذه الفعالية واستغلالها لصالحها بعد أن تكون هي الممثلة للدين والدنيا.

في محاولاتنا هذه سوف نطرح السؤال بالشكل التالي: هل أحواش فعل مسرحي يمكن أن يلبي الذوق الجمالي والحسي أم هو ترف فكري ؟ وللإجابة عن ذلك نجد أنه يشمل الجانبين، وهو ما يفضي بنا إلى أنه فعل فلسفي وتطبيقي حرفي. فالقول بأنه فعل مسرحي تؤيده مكوناته من حوار، وصراع، وتنامي الفعل، وهو فعل مكشوف، ويعرض للراصدين المتتبعين، وغير هذا من المكونات . . أما دراميته فهي عرض الآلام التي يعيشها الفرد ويشترك فيها مع الجماعة، فأحواش عرض يلتقي فيه الناظم والمستمع والرائي، ومسير الرقصة والتعابير. إن التذوق الجمالي أو الممارسة الفنية فعل حسي، لا يمكن محوه من ذاكرة الإنسان لأنه مختبئ في قبر اللاوعي الفردي وفي اللاشعور الجمعي، ويملك قوة تجعله لا يموت ولا يمحى. ذلك

ما جعل الدول الأكثر تحضرا توليه اهتماما علميا، عكس المتخلفة التي تعتبره تنقيبا في تراث ميت، بينما لا يمكن للخلف أن يستمر إلا إذا كان متواصلا مع السلف.

لم يكن لممارسي المسرح الأمازيغي هوس الربح المادي بقدر ما كان همهم أن يمارسوا فنا راقيا كحق من حقوقهم الإنسانية. وكان لكل من حط رحاله بخانة الممارسة المسرحية يعتبر نفسه مناضلا من أجل حق ضاع منه، وكان الكل يرى أنه يناضل ليرسخ ثقافته، وأن دوره بجمع الناس ضدا في تفريقهم وتشتيتهم، وإن هذا الجمع والتحاور الحاصل هما الرغبة الأولى والأكيدة، والنتيجة الأساس، ومن جهة أخرى، يسجل الحدث على أساس أنه مواجهة ضدا في المانع للتجمع والتحاور.

فنية الفن الأمازيغي

هل خطاب العرض المسرحي هو تقديم جوهر الحياة بتسطير خطة للفعل في تناميه وبشكل لا يمثل الحياة كما هي في الواقع ؟ أم أن خطاب العرض هو توجيه الراصد المحتشد إلى توعيته ودفعه بالواضح للقيام بفعل خارج قاعة العرض ؟

إذا كان أساس العرض هو دفع الراصد للقيام بفعل خارج القاعة، فإننا نكون أمام فعل تحريضي بالأساس مما يغيب الفنية التي هي عماد العرض المسرحي.

كان الفنان الأمازيغي طول تاريخه يواجه من الوافد، الذي يزيل عنه كل مكونات فنه ليفرض محلها مكونات أخرى، مما جعل الفنان الأمازيغي يتحايل في فنية عرضه لإخفاء خطابه بالترميز أو الإشارة إلى ما يود إيصاله. وهذا ما خلق نوعا في أعماله من الفنية المبطنة بأفكار تواجه فن الوافد. وقد برزت هذه الفنية في أكورا أو (أسايس) حيث يعرض أحواش، فالحوار المتبادل بين المتصارعين أو المتحاورين، لا يمكن فك رمزيته إلا من قبل ذوي الألباب. وهذا ما ينفي عن فن الأمازيغ الجانب التحريضي، ويجعله فنا رمزيا بامتياز. ومن نفس الأكورا خرجت الاحتشادية، أي أن أي احتفال لموسم أو عرس هو دعوة احتشادية للكل، وقد يصل بالبعض أن يقطع المسافات لحضور هذه الاحتشادية. وبقدر ما تكون دعوة للكل، بقدر ما يكون ما يبث فيها للكل وعلى الكل أن يكون عارفا بالرمزية الفنية.

تكتسب الفنية في الكثير من المجتمعات بتهربها من القيود التي تمارسها السلطة على الفنان، ومن محاولة الفنان حجب الخطاب بشتى الوسائل، وهنا يكون ما يسمى بالحيل، فنجد على سبيل المثال أن رمزية الطبيعة وأشيائها هي التي تسيطر في جل الاحتشاديات الأحواشية دون

أن تعني الطبيعة ذاتها، بل تعني الطبيعة في وجهها الخارجي، وتعني في باطنها المعاناة التي يشير إليها الفنان.

وحضور مضمون الطبيعة في الخطاب الفني ليس جديدا، بل هو خطاب سابق لكل الأنظمة والسلط والديانات التي تعامل معها الإنسان الأمازيغي. إن رجوع الأمازيغي لموضوع الطبيعة واتخاذها موضوع رمزيته هو ما يؤكد تشبثه بإنسانيته وانتمائه للطبيعة، وليس لأي أيديولوجية تجبره على الانفصال عن مصدره الأول.

كما بدأ عبر قرون خَلَتْ بتعامله مع الطبيعة، دون إرشاد من كتاب أو حامل لرسالة، بقي الأمازيغي أكبر خزان للبقايا المتراكمة في لاشعوره الجمعي يحافظ عليها رغما عنه، فإذا كان يمارس حياته الطبيعية متأثرا بالديني، فإن الطبيعي ظل قائما لديه، وينفلت دوما ليكون رموزا فنية.

فالكتاب الأول لدى الأمازيغي كان ومازال هو الطبيعة نفسها. لذلك، يمكن القول: إن الفن الأمازيغي فن طبيعي بالأساس، كما أن معتقداته طبيعية شاملة تذهب لحد وحدة الوجود.

وأهمية هذا الشعور المتجذر في وعي وممارسة الفنان الأمازيغي دليل أساس على أن كل ما تم خزنه في ذاكرة اللاشعور الجمعي قابل لأن يَتَحَايَلْ ليخرج بتعبيرات أخرى، ويبدع أكثر كلما ازدادت مواجهة هذا الخزان لإفراغه.

لذا، لا يمكن أن أعزل المسرح المغربي الناطق باللسان الأمازيغي عن المسرح المغربي الناطق بالدارجة، وإن كان المسرح الدارجي قد بدأ مع زيارة فرق الشرق للمغرب، بينما المسرح الأمازيغي بكل بفنونه مازال محجبا، بل وانكمش ليحمي نفسه من معارضيه وليتحول للحلقة أو البساط. فهو موجود وقائم، ويتحايل على الموانع المنصوبة له بشتى أنواعها. وإلى حين من الدهر، لما بسط الفهم جناحيه على رقعتنا في إطار التحولات العالمية وبدأ الاعتناء بالتراث والثقافة الأمازيغيين أخذ مكانته، وقد واكب الركب وإن كان هذا الاعتناء بعيدا عن المقدمة.

ومن جهة أخرى، أرى أن جل الدراسات تبقى هامة ومفيدة لأنها تبحث في الفعل، كأثر كان أو مازال، وتاريخه، ولا تبحث عن تطوره وصيرورته.

أما الجانب التطبيقي في تناول هذا المسرح فهو فعل أساس بامتياز. ولكن لابد أن نتفق أولا على معنى مصطلح التطبيق، لأنه معنى ملتبس. فهل نعني به: أن نمارس كتابة وعرض نصوص تجريبية ؟ أو أن نبحث في أصول هذا الفن وعودته إلى الأمام ؟ أم نعني به خلق فن له هويته ؟ أم كل هذا وغيره ؟.

إننا نمر من حيث مر المسرح الدارجي، وبهذا كأننا نعيد نسخ خريطة طريق عن خريطة سابقة وقديمة، فكل ما ينقص المسرح الأمازيغي هو ما ينقص المسرح الدارجي. هما توأمان وإن اختلفا في ألسنتهما، بل أكثر من هذا نجد من يعمل في المسرح الأمازيغي هو الذي يعمل في المسرح الدارجي.

ويبقى الإشكال الأساس هو غياب ثقافة فنية بالمغرب تكون ممنهجة بالتعليم والتربية. فالمسرح الدارجي عاش هموما أيديولوجية كانت قد ازدهرت في كل العالم وليس بالمغرب فحسب. وإن كان المسرح الأمازيغي لحظتها لم يعرف عروضا إلا في ما نذر، وفي بعض الجهات الناطقة باللسان الأمازيغي، فإن قانون المشاركة في مهرجان الهواة آنذاك كان صريحا في البنود المنظمة له على أن تكون المسرحية باللغة العربية، مما يعني أن المسرح الأمازيغي مقصى بقوة القانون. و نجد التعامل نفسه حاليا يمارس في الدعم السنوي المقدم من طرف وزارة الثقافة، وكذلك مؤسسة مسرح محمد الخامس بالرباط، التي تسمن المسرح الدارجي في مواجهة المسرح الأمازيغي. الظاهر أن هذه الممارسات مازالت قائمة.

وبالرغم من إحداث مؤسسة أكاديمية تهتم بالجانب التطبيقي والفني والجمالي أواسط الثمانينات، والمتمثلة في المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، والتي كنا نأمل أن يقع على عاتقها نشر التذوق الثقافي والفني والتعريف من خلال مناهجها بالفن المغربي الأصيل تاريخا وتذوقا واستغلالا لكل الممكنات، فإنها تقاعست عن أداء الدور المأمول لأنها ظلت واقعة تحت سلطة وزارة الثقافة عوض وزارة للتعليم العالي.

لذا فإنه من الضروري في هذه المرحلة الهامة من تاريخنا أن تتم البادرة لتعويض هذا النقص في تعليمنا الفني بإنشاء (كلية الفنون الجميلة) أو (أكاديمية الفنون الجميلة) متعددة التخصصات الفنية والثقافية، وأن تكون تابعة لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي، والتي من خلالها يمكن أن نخرج من هذا المسلك الذي لا مخرج له، والذي منتهاه هو مبتداه. وإن وجود مثل هذه الكلية الفنية سوف تدقق بشكل علمي التعليم والممارسة، وسوف تكون البحوث فيها تطبيقية بامتياز. (ويمكن الإشارة إلى أن ما قدم من بحوث جامعية لحد الآن هام ومفيد، إلا أنها (أي هذه البحوث) تعتمد المناهج الغربية، وتبحث، بالخصوص، في مجال أدبية المسرح، ليبقى مجال التقنية والممارسة فنا بعيدا عنها).

إن الإشكالية ستبقى قائمة، لأن المسئولين لا يفهمون أن الممارسة الفنية، والمسرحية منها على الخصوص، تـلقن علميا، وأنها ليست فعلا اعتباطيا عابرا كما في الأعراس التي تقام فوق

السطوح. إن الفن في المجتمع المتحضر حاجة أساسية للإنسان لكي لا يفقد توازنه النفسي، ومن يفقد توازنه النفسي فَقَدَ إنسانيته، والدول المتحضرة تتميز بتوازنها في كل شيء.

ومن الإشكاليات التي كانت، ومازالت، تؤثر سلبا على فنون بعض الشعوب ولا تسمح برقيها غياب درس الإبداع في التعليم الأساسي. فدرس الإبداع عملية تلقن بالممارسة للتلميذ منذ بداية تعلمه أن يمارس فن الابتكار والخلق في كل المجالات، وليس في الفن فحسب. فالابتكار أو الإبداع درس لتفتح الخيال، يأتي بعدها الإبداع في أي المجالات الفنية والسياسية والثقافية والصناعية وغيرها. إن النقص الحاصل في هذا الدرس هو الذي يؤخر الركب لدينا، ويجعلنا نعتمد على المواهب التي أبدعت دون تعلم.

ويأتي النقد بعد ذلك باعتباره عملية خاصة بالتصفية والشرح والتحليل وإجرائها على الآثار الفنية والأدبية. ومن الملاحظ أن النقد المسرحي عندنا ضعيف، وأن الكتابات القليلة فيه لا ترقى لأن تكون نقدا. بل يمكن القول أن هذا النقد لم يبدأ بعد، فالنقاد الممارسون كثيرا ما يستعملون مفردات النقد الأدبي مكان النقد الفني، وهذا ما عطل لدينا وجود نقد فني صحيح. ويعود السبب في ذلك لغياب التربية الفنية في أساسيات تعليمنا، وعدم التفريق بين «مصطلحات الفن» و«مصطلحات الأدب». والخلط الحاصل لدخول مصطلح أدبي والتعامل به في نقد أثر فني، كثيرا، ما يعيق إيصال المعنى.

ولا يخفى عنا أن مغرب الشمس بتنوع ثقافاته واختلاف الألسن فيه، من ثقافة أمازيغية وعربية وأندلسية وحسانية وإسلامية وزنجية وعبرية وفرنسية وغيرها كثير.. عرف تفاعلات قوية بين مجالات هذا التنوع والاختلاف. ومهما حاولت أية ثقافة أن تتسيد بأن تسيطر على البقية، فإنها لن تفلح إلا إذا تعاملت مع حاصل تاريخ الثقافات الأخرى.

وهناك جانب آخر لم نعر له أي اهتمام، هو أن الدرس الفني في معاهدنا ومدارسنا لا يستحضر الفن المغربي بكل هذا التنوع، بل يعتمد الدرس العالمي لتراث أمم أخرى، وما هذا إلا وجها من أوجه اغترابنا.

واختصارا، إننا في حاجة إلى مؤسسة تعليمية مختصة في الفنون المغربية، وذات مستوى عال في التكوين والتعليم، كما في الدول الأخرى، وعلى شكل (كلية الفنون الجميلة)، لأنها ستكون مؤسسة علمية متخصصة وتمارس تعليمها بالشكل العلمي الدقيق.

البعد الفونطاستيكي في المسرح الأمازيغي الحديث بالريف المغربي: مسرحية "واف" للكاتب محمد بوزكو[10] أنموذجا

ذ. عبد الرزاق العمري

1 -

لقد ظل المسرح منذ انبثاقه الأول شرطا وجوديا مرتبطا بالزمن وبمتمثلات الموت، ومن ثم كان انخراطه في سيرورة هذا الزمن انتقادا ومحاكمة للقيم المنحطة، وانتصارا للحظة الخلاص الممكنة، ومراهنة على جعلها لحظة مشرقة وموسومة بالديمومة.

وكثير من النصوص المسرحية الأمازيغية بالريف المغربي اختارت تيمة الموت بأبعادها الوجودية والفلسفية والتاريخية والدينية... في أفق إعادة صياغة سؤال الهوية الامازيغية ومأزقها على نحو يعيد ترميم الذات والذاكرة واللغة، وإحلالها موقعها الأصل في دوائر السؤال الخاصة بالإبداع والثقافة الأمازيغيين عامة.

واختيارنا مسرحية "واف"[11] لكاتبها محمد بوزكو كأنموذج للنص المسرحي الامازيغي بالريف له اعتبارات متعددة، أجناسية وجمالية وإنتاجية وثقافية. فهذا النص يعتبر:

- أول نص درامي مطبوع في كتاب، وهو من هذه الناحية يشكل الأثر المادي للفعل المسرحي والتجسيد الفعلي لوجوده كوثيقة، وكجزء من ريبيرتوار مرشح لتحقيق تراكمات كمية ونوعية.
- هو نص مكتوب بحرفين، التيفيناغ واللاتيني، ويقدمه صاحبه كرهان أدبي استشرافي ضمن مجموع الثقافة الأمازيغية التي تحاول الارتقاء بالإبداع من طوق الشفاهية إلى رحاب الثقافة العالمة باعتماد وسائطها الكتابية والطباعية والإنتاجية والتوزيعية.

10 ـ محمد بوزكو كاتب مغربي أمازيغي، من مواليد دار الكبداني بالناضور سنة 1966، له إسهامات عدة باللغة الامازيغية في القصة القصيرة والرواية والمسرح والمقالة والسينما.

11- Mohammed, Buzeggu, (2009) *Waf*, Les imprimeries AL Anwar Al Magaribiya, Oujda. 1er Edition, 2009.

- هو فضاء أدبي تفاعلت بداخله أجناس وأساليب أدبية مختلفة، (الشعر والسرد والمثل والحكاية والواقعي والمتخيل . . .)
- هذا، فضلا عن كونه يضع المتلقي في صلب سؤال الهوية الامازيغية .

2 -

لقد اختار الكاتب لمؤلفه عنوان "واف"، فجعله ميسما لمجموع المسرحية، بل وأول علامة دلالية يلقي بها إلى المتلقي بهدف إثارة فضوله وتنشيط أفق انتظاره. وهذا العنوان، على غرابة معناه والتباس صلته بالفعل المسرحي، يسمح بالكشف عن جزء من هوية النص ومضمونه الخطابي وصلته بالمتلقي، فـ "واف" في عمق الثقافة الأمازيغية له حمولة دلالية تحيل على الخوف والفزع، مما يفترض ذاتا تمارس فعل التخويف وموضوعا يقع عليه الفعل في علاقة صراع لامتكافئ .

والعنوان، في أولى تجلياته النصية والخطابية، يحيل على قناع/شخصية ذي حضور مهيمن على امتداد النص، وذي وقع تسلطي على جل شخصياته. وتطابق الشخصية والقناع في صورة واحدة ومتماهية هو أول إقحام للفونطاستيك في بناء متخيل النص الدرامي، رغم وروده على مستوى هذا العنوان وعلى مستوى بداية المشهد الأول متراوحا بين التعيين والتضمين.

تقع مسرحية "واف" في أربعة وأربعين صفحة من الحجم المتوسط، وتتوزعها ثلاثة فصول متفاوتة الطول والقصر، فالفصل الأول يشغل عشر صفحات، بينما الفصل الثاني يشغل تسع صفحات، أما الفصل الثالث فيمتد على خمس وعشرين صفحة. وفي المجموع ما يؤكد صغر حجم هذه المسرحية .

أما على مستوى القصة، فهي تحكي سيرة رجل يتهيأ للانتحار على قارعة الطريق. وفي انتظار السيارة التي ستضع حدا لحياته، يشرع ذاكرته على جرح الماضي لتتداعى إليه صور الإحباط واليأس والفزع معللا سبب بلائه وقلقه بخطيئة أبويه اللذين جاءا به إلى الوجود، وباختلال واضطراب أحوال الناس، وانطلاء الوجه الحميمي للمكان. ويفاجأ الرجل وهو يحاول الانتحار برجل آخر يحمل فزاعة عليها ضوء أحمر، ينتشله من الطريق ويعترض عليه قراره بالانتحار بذريعة أن خيار الموت والحياة معا موكولان إلى سلطته، وأن مداومته على حراسة عالم الموتى مبرر بخشيته من أن يتكاثر عدد الموتى وتفيض بهم الأرض .

ومع ظهور الرجل الفزاعة يتصاعد الإيقاع الدرامي للنص بتأزم الإحداث، ويشرع العجائبي في التبلور مع استنطاق الفزاعة للرجل الأول متخذا لبوس الرقابة في زمن يدل على حالة طوارئ قصوى. وفي مشهد كافكاوي ساخر يساجل الرجل الفزاعة الرجل الأول، بعد منعه من الانتحار، متهما إياه بارتكاب جريمة ما يحاول الانفلات والهروب منها إلى عالم الموتى.

وفي الفصل الثاني من المسرحية تطالعنا "مازيليا" وهي تنادي الرجل الأول باسمه الحقيقي "أمراضي"، وترمي إليه بالمفاتيح السحرية لسرد سيرة حياته وأطوار حضوره المكره لحفلة زفاف والديه في قالب سوريالي يكسر خطية الزمن وعليته. كل ذلك في أسلوب وإيحاء قريبين من أسطورة "أوديب". كما يكشف النقاب عن الدواعي التي كانت وراء اقترانه بـ "مازيليا" وبطقوس بيعها كأمة في المزاد العلني. وبعد استنطاق الرجل الفزاعة للرجل الأول و"لمازيليا"، ينخرط "أمراضي" في أجواء من التداعيات والفنطازمات محاولا الهروب من عصف الزمن، لولا ظهور الصوت الغريب، الذي يتزامن مع أجواء طبيعية هوجاء بالريح والأعاصير تعجل بموت الرجل الأول ليتحقق فعل الموت تماما كما في الحكايات الخرافية، حيث يتدخل الخوارقي والمافوق طبيعي بشكل لا اختياري في تصريف الفعل الاختياري للإنسان.

يموت البطل "أمراضي" في منتصف الطريق/وسط المسرحية. وهذا اختيار موفق وذكي في بناء حبكة النص المسرحي وفي تأزيم شخصياته وأفعالها.

بيد أن المكون الفنطاستيكي في المسرحية ليس سوى جزءا من الفعل الدرامي المتنامي الذي يحدد المسار التصاعدي للصراع الدرامي، ذلك أنه كلما تدرجنا من الفصل الأول نحو الفصل الثاني كلما احتدم الصراع أكثر. ومن هنا يبدو لنا أن بناء المتخيل الى حدود نهاية الفصل الثاني من النص الدرامي مستساغا عقليا، رغم تسلل الخوارقي من أنسجة وبنية النص الى فضاء التلقي، لأن نهاية البطل بالموت هو أمر يمكن التحقق منه واقعيا. فاستراتيجية الخوارقي في هذا النص تنبني أساسا على اللايقين والتضمين، وهما معا يؤكدان أن الفونطاستيك يؤدي وظائفه على الوجه الأتم حين يبقي بعض الحقائق النصية غامضة، ويلقي بها الى فضول المتلقي أو القارئ، كي يتدبر لبوساتها بالمساءلة والمكاشفة، باعتبارها ظواهر مشكلة وأشياء غير مكشوفة[12]. ومن هنا يأتي السؤال: كيف يموت البطل في وسط المسرحية ؟ ولماذا تم قتله بهذه السرعة ؟

12-Denis, Mellier (2000), *La littérature fantastique*. Edition Seuil, 2, P 6.

طبعا يموت البطل لتعلن ولادته الثانية مطهرا مع الفصل الثالث، في فضاء متصدع ومكهرب اسمه "الناظور"، بحيث يخرج الرجل من قبره/مدينته ويدخل في صراع إيجابي مع الرجل الفزاعة، الذي تقمص سلط الناس ونصابهم، وسكن أوعيتهم ونفوسهم وأحلامهم، وليثبت في النهاية أن الحياة إمكان وسؤال، وينبغي إدراكها مفصولة عن أشكال الوجود العابرة، لذلك يتعاقد الرجل/"أمراضي" والشاب والأم/"مازيليا" على قتل الرجل الفزاعة. وفي سخاء بروميثي يضع الرجل الأول حدا بين جيلين متعاقبين: جيل أول يعي شرط الموت كقيمة واجبة وفاعلة في مد النور والضياء والحرية للجيل اللاحق، وجيل ثان يحيا في ألفة وطمأنينة، بعيدا عن أهوال التسلط والجبروت وكوابيس الخوف والموت المجاني، مما ييسر مهمة إعادة بناء لحمة البيت والوطن والهوية، وهنا تكمن الأطروحة الأساس للمسرحية، وعليها يبني الكاتب رهانه النصي.

3 -

يتأسس العنصر السردي للمسرحية على مجموع الأحداث والوقائع والمواقف التي تتابع داخل النص. وتبتدئ الحكاية برغبة الرجل الأول في الانتحار بعد أن استنفذ كل صبره، ليظهر الرجل الثاني كفعل اعتراضي على هذا الاندفاع في اتجاه الموت. وبين الإصرار على الموت المجاني والاعتراض عليه، تظهر وقائع وأحداث وحوافز تحيل بالمرموز على الواقع والمجتمع الذي يستدعي خيار موت إيجابي وقادر على إعادة بناء جسم المجتمع. غير أن الفعل المسرحي، في سياق علاقته بوضعيات الشخصيات ومتغيراتها، لم يخضع نصيا لتعاقب سردي سببي بسبب اقتحام فعل عجائبي وفجائي، هو الموت على قارعة الطريق (الشهادة)، والانبعاث ثانية كعلامة فارقة في النص. إن العنصر العجائبي في مثل هذا التوصيف يكسر القاعدة الكلاسيكية لمفهوم الحبكة بإلغائه منطقية الزمن.

على مستوى الشكل، يدرك الفعل الدرامي للمسرحية "واف" بقابليته للتجزيء إلى لحظات: لحظة البداية (Catastrophe)، فلحظة التوتر = العقدة الأكثر تشابكا (épitase l)، ثم لحظة الانفتاح (Protase). إلا أنه مع العقدة الدرامية (Noeud dramatique) تم استبدال محور التسلسل الزمني بمحور إرجاعي فوق زمني أو عجائبي، الأمر الذي يعكس انتقال فعل التمسرح من دائرة الحياة ليقابله فعل التمسرح من داخل متخيل الموت، "إن الفونطاستيك في الأدب، كما في أشكال الفن الأخرى: الرسم والسينما، غير منفصل عن السؤال بصدد شعرية الشكل، ونسق التمثل الذي يحقق وجوده كأثر، فالفونطاستيك يتأسس على ازدواج

وضعيته كقابلية: فعلى مستوى التمظهر يفترض ـ وجوبا- أن يمنح الشكل لما لا يمكن تقديمه وتعريفه بالإيضاح"[13].

أما مفهوم الفضاء في نص"واف" فينحقق من خلال مستويات نصية ثلاثة:

أ. الفضاء الدرامي/:Espace dramatique وجوده قائم بالقوة، ويتم من خلال النص الإطار. وهو أيضا كيان مجرد وبناؤه موكول الى القارئ، بحيث يصبح إجراء التمثل الخيالي أحد أبرز أفعال تلقى هذا النص المسرحي.

ب. الفضاء النصي/:Espace Textuel وهو فضاء نصي وكتابي قابل للإدراك بصريا وسماعيا، وتلعب فيه الإرشادات المسرحية وظائف إنجازية يحققها القارئ أوالمتلقى. على أن هذه الإرشادات لم توظف بنفس الأقيسة والوظائف، ففيما تحضر الإرشادات المسرحية التعبيرية بكثافة، وتتخلل ملفوظ الحوار بهدف توجيه المتلقي الى حالة الشخوص ووضعياتهم وردود أفعالهم، عبر الإرشادات الدالة على النبر ومدى الصوت، وحالات التردد، والإحساس بالحزن والغضب وردود الأفعال الساخرة والتهكمية: (s uhcci)، (s uzillz)، (tghuyyits)، (s rqsaht)، (daghyaz eghya)... تظل الإرشادات المسرحية الوظيفية محدودة الورود في النص، وحضورها يتم أساسا بغاية تيسير مهمة قراءة وفهم بعض المقاطع، أو بغاية تأزيم الحوار من خلال تقديم لوحات أو مشاهد دالة على تغير طارئ في المكان والحدث، كمشهد الإقدام على الانتحار في الصفحات 8 و9 و10، والمشهد السابق على سرد الرجل الأول لأحوال أسرته في الصفحة 18.

وما يلفت النظر بإزاء هذه المعنيات والإشارات المسرحية هو غياب الإرشادات المسرحية الأولية، التي توظف بغرض تقديم الشخصيات من خلال معلومات أساسية، خاصة علاقات القرابة بينها والعلاقات الهرمية والتراتبية، والسن واللباس... وفي اعتقادنا أن هذا المسلك في تناول الشخصيات مقصود ومبرر، وأن الكاتب كان يعي ما معنى أن يكون النص المسرحي مليئا بالثقوب، وكيف لا تستوي كتابته إلا بكتابة موازية يكون فيها للجسد والركح دورهما التكميلي، لاسيما أن جوانب من النص يطغى عليها الملمح التراجيدي/التجريدي (صراع الموت والحياة). ومن هذه الناحية نرى صعوبة تحديد المكان. فباستثناء الطريق والمقبرة وفضاء الموت، لا توجد في النص أية إشارة دالة على أمكنة واقعية. والملاحظة نفسها تنطبق على الزمان الذي يتراوح بين النور والظلال، وبين الليل والنهار، والماضي والحاضر.

13 - Idem, P 6.

إن الكاتب قصد صياغة خطاطة سردية لحكياته باختيار قالب فني قريب من الحكايات العجائبية والشعبية، لكن بأسلوب ساخر أقرب منه الى الأسلوب الكافكاوي في الكتابة السردية. وهذه ملاحظة كافية للتدليل على أن النص المسرحي يخاطب الذهن كفاعلية إدراكية أكثر مما يخاطب الجسد كموضوع مرئي.

وفي طريقة توزيع الأدوار على شخصيات النص المسرحي، اختار الكاتب بعض النماذج التي تتطابق وحالة وعيه، كالرجل الأول الذي منحه بعدا مركزيا داخل النص، وأوكل إليه أدوارا وأفعالا تتغير باستمرار في المسرحية، فهو يحضر في بداية المسرحية بوجه سلبي في الماضي، ويحضر بآخر إيجابي بعد العودة من الموت، مع أن الموت هنا ليس سوى المعادل الموضوعي للتطهير. وهو، تبعا لذلك، بطل إشكالي يعيش خواء وجوديا، تحت سلطة جائرة ووسط مجتمع منحط تنعدم فيه شروط الإنسانية الأصيلة، ومن ثمة، فوجوده الأوحد هو من داخل اللغة التي يعبر من داخلها ومن خلالها عن كينونته وعن إصراره في مواجهة الفراغ والنسيان والظلم، ويموت في منتصف المسرحية فداء للحرية والنور والخلاص الجماعي. غير أن وجهه الغرائبي في النص يتجلى أساسا في انتقاله من عالم الأحياء إلى عالم الأموات، ليعود مرة أخرى من عالم الأموات إلى عالم الأحياء.

واختار الكاتب، لتأزيم الصراع الدرامي، شخصية ثانية معاكسة لشخصية البطل الرجل/"أمارضي"، هي شخصية الرجل/"الفزاعة": رمز السادية والخوف ورمز الوجود السالب، ويستحضره النص من خلال مراقبته للناس في حياتهم وملاحقتهم في يقظتهم ونومهم، وحتى في موتهم، يعيش على انتكاسات وآلام الآخرين، ويتأذى من حريتهم، ويعاكس أجيالا متلاحقة برمتها... كما أن له امتدادا وسلطة خارقة في الزمن والتاريخ والدين والوجدان. إنه يشخص القيم اللاإنسانية في نزعتها المطلقة. لذلك أوكل الكاتب مهمة استئصالها الى حركية التاريخ وإلى تلاحم الأجيال: جيل الرجل الأول وجيل الطفل، ثم جيل "مازيليا" التي ترمز نصيا للأمومة والحب واستعجال لحظة التغيير، كما ترمز للأمازيغية حضارة ولغة وهوية.

4 -

ومن خلال قراءة إرجاعية لنص المسرحية وانطلاقا من أسبقية النص المكتوب على فعل التلفظ، نقف على بعض من معيقات هذه القراءة باعتبار أن النص "واف" هو تلفظ مزدوج

يستدعي نمطا حواريا ويحدد شكله التعبيري والدرامي، كما يستدعي قارئا ومشاهدا يسمع ويدخل مع شخصيات النص في حوار افتراضي.

فمن خلال الإرشادات المسرحية الأساسية الخاصة بكل فصل، يسهل على القارئ إدراك مدى التمايزات الحاصلة في تدبير الحوار وتوزيعه بناء على وظائف مرسومة بقصدية مسبقة وواعية. ففي الفصل الأول يدور الحوار بين شخصين اثنين، هما الرجل الأول والرجل الثاني، وهو، في جوهره وظاهره، حوار ثنائي، ووضعيته التلفظية هي الصراع والترهيب. ومع الفصل الثاني تنضاف شخصية "مازيليا" الى قطبي الصراع ليصبح ثلاثيا. وفيما تحتكم وضعيات التلفظ بين الرجل الأول و"مازيليا" إلى الحب والانفصال في نبر غنائي يستدعي أصداء الماضي المؤلم، تحتكم وضعيات التلفظ بين الرجل الأول والرجل الثاني من جهة، وبين الرجل الثاني و"مازيليا" من جهة ثانية، إلى الاستنطاق والترهيب. وبالانتقال إلى الفصل الثالث والأخير يتضاعف عدد المتحاورين مع تنامي الصراع الدرامي ليشمل أربع شخصيات، وهي الرجل الأول والرجل الثاني و"مازيليا" ثم الطفل "أحذري".

وفي هذا الفصل الأخير تتعدد وتتداخل وضعيات التلفظ ملتحمة بأسئلة جوهرية وموصولة برهان الحرية والهوية، مما يزكي الوظيفة الإنجازية للحوار: أي الانتقال باللغة الدرامية من قوة الخطاب المتضمن/المضمر إلى الخطاب التعييني المباشر.

ومن السمات المائزة للغة الحوار في مسرحية "واف" كونه ورد متراوحا بين الاشتغال على الأسلوب وبين محاكاة الخطاب الشفاهي. فالبذخ البلاغي والأسلوبي واضح في الميل الى إلباس اللغة خاصية شعرية وانزياحية:

" أنا أبحث عن روحي ليس إلا
لا أصعد، لا أنزل
أبحث عن دلال
يسمح للقلب
بغرسه في مقلتي " [14]

ومثل هذا الاستعمال للغة موزع في النص المسرحي على نحو مكثف، حتى غدا شكلا غنائيا ينازع الأثر الدرامي للغة ويهدد هوية النص التجنيسية (التراجيدية)، وقد تأكدت هذه

14 - Mohammed, Buzeggu, *Waf* , P 12.
(تم تعريب هذا المقطع الشعري من المسرحي من لغته الأمازيغية إلى العربية من قبل صاحب المقال)

الإشارة غير ما مرة. إذ يفترض في الحوار المسرحي: "أن يفهم فحوى خطابه مباشرة بعد بثه، بحيث يجب أن تكون المؤشرات الأسلوبية في خدمة هذا الملمح الشفاهي للغة، وعلى قدر لا يجعل استعمالها المكثف بلاغيا مستنفرا للمتلقي، لأن المسرح لا يحقق كماله، لا في اللحظة التي يعمل على التقليص من سمك الأسلوب على نحو يجعل المتعة الشعرية تنحل في ما يسميه المتعة الدرامية "[15].

ويعد المونولوج أحد الوسائل المهمة التي تقربنا من حالات الوعي لدى الشخصية الدرامية، وفي معظم حالات استعماله، يكون موجها الى متلق متخيل، ويكون اشتغاله على مستويين متلازمين: مستوى دلالي يدل على الإقصاء أو التهميش أو الخوف، ومستوى شكلي يعمد إليه في إيقاف الحدث أو التواصل المشهدي بين شخصين وتكسير إيقاع الحوار بينهما. وفي مسرحية "واف" يتمتع المونولوج بقوته الإنجازية باعتبار إسهامه في حل عقدة البطل (الرجل الأول) الذي يستغل في مطلع المسرحية لحظة تواجده على قارعة الطريق فيستدعي شريط الماضي ليحاكم مصيره وقدر مجيئه الى الوجود (الصفحات: 7،8،9). كما أن المونولوج في هذه المسرحية يتعلق من جهة بلحظة التفكير أو المشاعر التي تدفع الشخصية المسرحية الى مونولوج غنائي البوح[16]، ومن جهة أخرى باتخاذ القرار، ومعه يوضع الشخص أمام خيار صعب، فيرتد إلى ذاته مقدما تبريرات وحججا تدعم سلوكه وأخرى تفندها [17]. والحالتان معا تنطبقان على وضعية الرجل الأول و"مازيليا" في الفصلين الأول والثاني.

5 -

ليست مسرحية "واف" مجموع خطابات حوارية بين شخصيات متصارعة، وليست جهازا معدا لتواصل أدبي محض، بل هي في المقام الأول مشروع تأسيسي لحركة التأليف المسرحي الأمازيغي بالريف المغربي على قواعد درامية تراجيدية وكوميدية، وبلغة درامية فنية حبلى بوظائف شعرية، تشهد تقاطعات أجانسية داخل أنسجتها النصية (الشعر، الغناء، المثل، السرد...)، وبأساليب المحاكات والتفاعلات النصية التي تهجنت وتأسلبت بداخل اللغة المسرحية (كافكا، سارتر، نيتشه، جبران...) وما إلى ذلك من أشكال الاختراقات النصية التي يستدعيها الخيار الفنطاستيكي للأدب، والتي تمس الجانب الدلالي والشكلي معا لمقولة الجنس الأدبي .

15 - Françoise, Rullier (2003), *Theuret: le texte de théâtre*, Hachette, P 100.

16 - Patrice, Pavis (1996), *Dictionnaire du théâtre*. Dunod, .Paris .P 112.

17- Idem, P 116.

المراجع

- Denis, Mellier (2000), *La littérature fantastique*. Edition Seuil.
- Françoise, Rullier, (2003) *Theuret*: le texte de théâtre, Edition Hachette.
- Mohammed, Buzeggu (2009), *Waf*, Les imprimeries Al Anwar Al Magaribiya, Oujda.
- Patrice, Pavis (1996), *Dictionnaire du théâtre*. Dunod, Paris.

المسرح الأمازيغي : الهوية والمتخيل
نحو أدرمة جديدة

رشيد اوترحوت

على سبيل الفاتحة

إذا كانت صحبة الحياة والولع بمباهجها السرية ودروبها الولهانة تقترن بالذهاب إلى السينما، فإن الارتطام النشوان بأعطاب الانطولوجيا وقلق الكينونة وما في الخسارات الفادحة من فرح مهول تقتضي حتما الولوج إلى قاعة مسرح.

المسرح، كما كنا نتخيله ذات مستقبل غامض، ليس فرجة كسولة تؤثثها البداهة ويحتلها المشترك المؤمم وتتحرك على سطحها العاري الأجوبة الجاهزة، ولكن المسرح هو تلك الخشبات الضاجة بالأسئلة الكبرى والقلاقل الحرون، وتلك المأساة الملفوفة بسواد الضحك وبهجة الحداد وألق الموت والأحلام الجرداء التي يسقي فيها الألم حديقته المترعة بأسرار الوجع العميق وغبار الأمنيات وجراح الروح، وحيث تتجول الكارثة عارية من مساحيق الخديعة وكذب الإجماع المزيف.

المسرح، قبل أن يختطفه الأنصاف ويطفئ الأشباه قبسه النوراني المسروق من رعونة آلهة متجبرة، كان فسحة صمت تثرثر فيها حروف مهولة، وحين ابتكر وجوده اللعين في ساحة الأولمب المجيدة كان لعبا انقلابيا وانطولوجيا مرحة تتقن نسف العقائد المستبدة وهدم الآورثودوكسيات المطمئنة وتدفع (الدوكسا -Doxa) إلى حتفها الجميل، وتقود الحقيقة نحو تابوتها بما يليق لها من حداد ممتع.

المسرح، مرة أخرى، برهة أبدية يسائل فيها الإنسان قلقه المتأصل كجبلة أسطورية، وينظر بغضب إلى سلالاته المترفقة على ربوع الغبار، ويدمن صداقة الاستفهام الناقد والسخرية اللذيذة من وقاحة الوجود.

أيها الأشباه . . يا أباطرة الأفول . .

المسرح صعب جدا وقلق إلى أبعد الحدود، وهو الممكن الذي يرقد على أريكة المستحيل، وولوجه يقتضي طلاق الطمأنينة الهشة وفراق اليقين الكاذب والإقامة المرتبكة على شفير الحياة.

المسرح وقح للغاية، وبذئ للغاية، وامتهانه يفترض، في حدوده الدنيا، الإيغال المتطرف في نقد الآلهة والنظر الشامت في حطام الأصنام البليدة، والرغبة الدائمة في رعونة الهدم.

بهذه الدلالات الجديدة، يبدو كل اقتراب من المسرح اقترابا ضده، لأنه يكون منذورا لهجرة كل منظور استصغاري يختصره في متعة طارئة أو لعب هامشي مجرد من القيمة والمعنى، ومجبول أيضا على مفارقة كل تعاط يستسهل مصاعب المسرح ويعتبره مشاعا غفلا يقتحمه الجميع بيسر فيما يشبه كرنفالا رديئا لمسوخات طفيلية.

المسرح الأمازيغي: المتخيل وترميزات الهوية

يبدو، من أول اقتراب، أن موضوع «المسرح الأمازيغي: دراسات تطبيقية»، إذ يبرج انتماء ثقافيا مخصوصا ويكشف عن ارتهان حصري بانتساب جغرافي (بلاد إمازيغن) ومطلق لغوي وتعبيري بمواصفات شديدة التميز، يستعيد إلى حد بعيد بعضا من استيهامات الهوية وتجليا من تجليات حروب الترميز العرقي وتنصيصات الوجود الثقافي والرمزي بحده الأنثروبولوجي العام.

إن تخصيص السؤال عن المسرح بمجال هوياتي مخصوص، وبجغرافيا لسانية ورمزية متميزة لا يفترض مجرد الرغبة في انخراط منفعل في مهام نضالية، والاندغام العضوي في حساسيات السياسات اللغوية والثقافية، والاحتجاج ضد التوزيع غير العادل للثروات الرمزية في سوق التبادلات الرسمية للعلامات والرموز[18]، ولا يستدعي الأمر أيضا مجرد التورط في الحراك الأيديولوجي الذي تعرفه النخب بما يدعى بـ (المسألة الأمازيغية)، ولكن أي حديث رصين وهادئ عن المسرح الأمازيغي وأي خطاب واصف ومحايث يبتغي أن يؤسس لنفسه بعض النجاعة الإبستيمولوجية وأن يبني قدرات كافية من حيث الوصف والفهم والتأويل، يقتضي الاستناد إلى مهاد تصوري ناظم وخلفية مرجعية مؤطرة لا تروم الاستعادة الكسولة للجاهز من المقولات والمكرور من المصادرات، ولكنها تبتغي، من جهة

18- للتفصيل في هذه السوسيولوجيا النقدية للتبادلات الرمزية والسوق اللغوية، ينظر:
Bourdieu, Pierre, Ce que parler veut dire L’économie des échanges linguistiques Ed Fayard, Paris, 1982

أولى، المساهمة في اقتراح مداخل لتأويل خصوصيات الإنجاز الدراماتورجي والاقتراح التقني العام للفرجات المنتسبة للمسرح الأمازيغي، وتؤهل، من جهة ثانية، في درس علمي بنيوي ومحايث (Immanent) لمختلف التجليات الدرامية للظاهرة المسرحية في بعدها الأمازيغي بعيدا عن انفعالات النضال الحقوقي واللغة الساخنة للمطالب الثقافية وغير ذلك من الخطابات التي أنشئت، وما تزال، حول الثقافة الامازيغية عموما والمسرح بوجه خاص.

ونعتقد أن الانطلاق المبدئي من أسئلة الهوية وقضايا المغايرة والوظائف التأسيسية للمتخيل الثقافي يمكننا، في سبيل الوصف الأولي، من الاقتراب من السياق النظري والتصور المرجعي الناظم الذي يميز المسرح الأمازيغي مقارنة بغيره من الاقتراحات الدرامية الأخرى على مختلف الأصعدة التي تشتغل فيها مختلف تعابير المسرح بالمغرب.

وفي هذا المقام، ومن أجل التفكير في المسرح الأمازيغي هنا والآن، نقترح، على سبيل البدء، فرضية عامة نعتبر، بالاستناد إليها، الخطاب الأمازيغي أو التشكيلات الخطابية المنتجة حول الأمازيغية بالمغرب الحديث موسوما بثلاث إبدالات (Paradigmes) أساسية يمكن تعيينها بهذا الشكل:

إن الخطاب الأمازيغي خطاب هوياتي بامتياز، سواء من الوجهة التاريخية حيث ارتبط ميلاد هذا التشكيل الخطابي بالوعي الذاتي واستنهاض ذاكرة رمزية وتاريخية وتأسيس واقعي ومتخيل لذات جماعية محددة السمات والصفات، ومن ثم تشكل نوع من الإحساس العاطفي بهوية خاصة ذات مواصفات مميزة تساوقت مع الرغبة المنفعلة في صياغة نظرية عالمة لهذه العاطفة الهوياتية والدفاع عنها، أو من الوجهة البنيوية الخالصة، حيث لم تنفصل كل البناءات الخطابية والسلط الرمزية المرتبطة بها والتعابير المختلفة عنها عن هذا الارتهان المطلق بهذا المجال الهوياتي .

عطفا على هذا الارتهان بالهوية ومتخيلاتها، نعتبر الخطاب الأمازيغي خطابا احتجاجيا ذا نفس معارض، لأنه نهض انطلاقا من تعبير ناقد للتدبير الثقافي واللغوي الرسمي، واستند بالتالي إلى احتجاج راديكالي ضد المبادئ العامة الناظمة للمؤسسة الثقافية والسياسية، والمتمثلة بالأساس في الإقصاء التداولي والإفناء الرمزي والقتل المقدس للغة وثقافة ووجود الملايين من المغاربة. وهو ما تكفلت به إيديولوجيا الحركة الوطنية وامتداداتها السياسية اللاحقة وتعبيراتها الحزبية وتوجته الخطابات الإسلاموية بما يكفي من سماد الإبادة، ومدته بتكنولوجيا القتل المقدس الرديف لمقدس ديني يحتكر اللغة والرموز والمعيش المادي والمتخيل، ويدفع بالآخر إلى مفازات الموت ومجاهل الكفر. ولأنه كذلك، يتقدم الخطاب الأمازيغي بوصفه من التجليات

الباهرة لحداثة التفكير القائم على التنسيب الدائم للمطلقات والناقد الجذري لأوهام التماثل والمطابقة، والصديق الوفي لمثل التعدد والمغايرة، والرافض الصريح لكل إطلاقية عقدية، كيفما كان مضمونها، تغتال التعدد في لاهوت ثقافي اسمه الوحدة أو الإجماع أو الأمة.

إن الخطاب الأمازيغي خطاب بديل ضمن البدائل التي اقترحها، وما يزال يقترحها، النص الثقافي المغربي لأسئلته القلقة وهواجسه المربكة. وبهذا المعنى، فهو خطاب الممكن لا خطاب الكائن بما يوحي أنه من قبيل الخطابات الكامنة والحبلى بإمكانات ثرية وطاقات هائلة تمكن من اجتراح مقاربات جديدة، ومباشرة نظر نقدي مستفز في أكثر البداهات شيوعا وانتشارا. فهذا الخطاب هو أمل المغاربة في حديث علني ومشاع حول العلمانية وفصل الدين عن الدولة، وهو أملهم أيضا في رفض كل الأيديولوجات التوتاليتارية الدينية والقومية، وفي الدفاع عن قيم العدالة والتقدم والمواطنة والتعدد.

وتأسيسا على هذا الافتراض يجدر بنا، رغبة في تخصيص المسرح الأمازيغي بسماته المميزة، أن نتأمل علاقة هذا المسرح بمجاله الهوياتي الخاص.

إن مفهوم الهوية من أكثر المفاهيم تواترا واطرادا في الخطاب المنشأ حول الثقافة الأمازيغية، ومن أكثرها استشكالا في التداول النظري العام الواسم للغات الواصفة التي تضطلع النخب بصياغة مفاهيمها واصطلاحاتها العامة. إنها مفردة مشحونة من جهة الأيديولوجيا، وقلقة من حيث الانسجام التصوري، وإشكالية من جهة الإبيستيمولوجيا. وإذ تتراوح بين الأيديولوجيا والميثولوجيا، تنفتح استفهامات الهوية الأمازيغية على مفردات المغايرة والتطابق وآليات الاعتراف والإقصاء وتنظيمات المتخيل والآخر.

فالشحنة العاطفية التي التصقت بمفهوم الذات الأمازيغية جعلت المجال الهوياتي للأمازيغ متراوحا بين ضدين متطرفين : من وهم التطابق إلى وهم الاختلاف، ومن الذات المغلقة إلى الآخر المتوحش. ولا تختلف الهوية الأمازيغية، في هذا الجانب البنيوي لتأسيسها الخطابي عن غيرها من الهويات التي تحب الاطمئنان إلى أوهامها الخاصة حيث تختلق سرودها المؤسسة وتبتكر جينيالوجيتها الشرعية وتخترع أسلافها أيضا. ولأننا لا نبتغي في هذا المقام مباشرة نقد جذري لخطاب الهوية وتفكيك أوهامه الخاصة وأساطيره المؤسسة، حسبنا التأكيد في سياق المسرح الأمازيغي، الذي يعنينا تأمل خصوصياته النصية وتحليل مقترحاته التقنية وفهم موقعه العام في الدراما الوطنية، على جملة فرضيات تلح على الارتباط بين الهوية والمتخيل واللغة، وتقترح بالتالي مداخل جديدة ومناسبة لوصف ظواهر المسرح الأمازيغي وتأويلها.

إن المجال الهوياتي الأمازيغي، بمختلف حوامله الخطابية وتعابيره التنظيمية، يتأرجح بين الإرادة المهووسة للاحتواء الإيديولوجي وبين بلاغة المتخيل، بين التذويت والتشظية، وبين متون الصور وتخيلات الآخر/المغايرة. وإذ يربك الإجماع والدين المؤسسي وإرادة التوحيد (Uniformatisation) الرمزي، يبدو سؤال الهوية على درجة كبرى من الخطورة : كم من مجازر قاتلة ارتكبت باسم الحق في الاختلاف وكم من حروب إبادة مادية ورمزية قامت باسم الدفاع عن الذات والهوية.

وإذ نفهم الهوية، خارج حدودها الجوهرانية والماهوية (Essentialiste) التي تعتبرها معطيات ثابتة وجواهر خالدة متعالية واستعلائية وغير تاريخية، بالاستناد إلى حدود بنائية وتاريخانية خالصة (Constructioniste) تصير فيها الهوية صيرورة مفتوحة على الآتي وتشكلا بنائيا لا يعرف الثبات المسكوك ولا الجمود القار. إنها الأصل الذي ما ينفك يبدأ، والذاكرة التي يؤسسها المستقبل والماضي الملتبس بالغد. وبهذا المعنى، سواء في بعده الفردي أو بعده الجماعي، ليست الهوية وقائع طبيعية خالدة ولا جواهر ميتافيزيقية ولا ماهيات مجردة، ولكنها إنشاءات إنسانية يبدعها المتخيل والأسطورة والصورة. ليست الهوية أيضا ما كان وانتهى وأضحى شعيرة للاستذكار أو طقسا للاستعادة، ولكنها ما يتشكل ويصير. إنها نص ثقافي وليست واقعا من وقائع الطبيعة. وبهذه الدلالة، وإذ تستند دوما إلى علاقة ما بالآخر، قد تتجلى في عنف الصراع أو في أخلاق الاعتراف، فإن الهوية غير منفصلة عن المتخيل بالمرة. بل نكاد نجزم أنها إبداع خيالي متميز. إنها ليست واقعا تاريخيا موضوعيا ومحايدا، بل تعتمد على مزاعم الناس في سياقات مختلفة وأزمنة متباينة. ولا تقوم الهويات على مجرد هذه المزاعم ذات الطبيعة المتخيلة، بل تنهض أيضا على طريقة استقبالها من طرف الآخرين. ولذلك لا غرابة أن ترتبط الهوية بالأسطورة التي لا تحيل هنا إلى معناها العادي بوصفها تمثيلا خاطئا أو مرضا عقلانيا، بقدر ما هي بناء ثقافي ومتخيل جماعي يسعف الأفراد في بناء عصبية اجتماعية وسياسية ما.

ولأن الهوية تتخيل ذاتها وتحول (أنا)ها من وجود واقعي إلى وجود متخيل ومؤسطر ومرغوب فيه، تجعل أيضا من الآخر المختلف عنها مجالا لبناءات متخيلة من خلال صور خيالية متعددة من قبيل الأكليشيهات والآراء المسبقة والأساطير والأحكام القبلية[19]. ولما كان مجال الهوية غير منفصل عن إبداعات المتخيل والصور التي، إذ لا تعكس الواقع ولا تحاكيه، تخلقه أو تصير بديلا عنه، فإن الهوية شديدة الارتباط بهذه الصور المتخيلة التي تتولد عن

19- لمزيد من التفصيل في قيام المجال الهوياتي على متخيل الصورة، ينظر :
Pageaux, D. H, *Pour une approche anthropologique de l'image de l'autre,* Etudes Orientales, N: 2, 1988.

نوع من الوعي الذي تكونه الأنا قياسا إلى الآخر، والهنا قياسا إلى الهناك. ولأنها نتاج الفارق الدال بين واقعين ثقافيين، فإن الصورة المتخيلة تمثل واقعا ثقافيا أجنبيا وتسعف الذات الفردية أو الجماعية التي كونته آو تقاسمته أو نشرته في الكشف عن الفضاء الإيديولوجي الذي تتموضع فيه.

إن ما يعني المسرح الأمازيغي في هذا الصدد، بالإضافة إلى ضرورة قيامه على تصور اختلافي للهوية، والتفات إبداعي لذخائر المتخيل وعلاماته ورموزه المختلفة، هو الإلحاح على اعتبار الهوية المرادف النسقي للثقافة التي في ارتباطها متعدد الأشكال بالطبيعة والإنسان والمطلق، تدل على مجموع طرق الإحساس والتفكير والفعل. إنها لا تمثل فقط بؤرة التذاوت والتنشئة والوعي بالذات، بل إنها الحقل الذي تتشكل فيه الهوية نفسها [20].

تأسيسا على هذه الفرضيات، يجدر بالمسرح الأمازيغي أن يفكر، في سبيل استثماره الإبداعي للمتخيل الأمازيغي الثري والغني، في ثلاثة محاور كبرى تمكنه من صياغة دراماتورجية واعية لهذا المتخيل، وتؤهله لاقتراح سينوغرافيات مجددة وخطاطات إخراجية منتبهة لعلامات الجسد الأمازيغي. وتتمثل هذه المحاور في ما نحب أن ندعوه بثلاثية: الرغبة والسلطة واللغة. وقبل أن نقترح إيضاحا أوليا لهذه المحاور لابد من التوقف عند ما نسميه بكثير من اليقين المطمئن: المسرح الأمازيغي.

إن الخطاب حول المسرح الأمازيغي، سواء من حيث انتظامه التاريخي أو وجوده الموضوعي، يميل إلى الانحصار في دائرة ضيقة وحلقة تاريخية متأخرة من صيرورته الطاعنة في القدم. ويرتد هذا الاختزال التاريخي إلى ارتهان هذه المقاربة بنظرية الأنواع الأدبية[21] والظهور المتأخر للنص المسرحي المكتوب بالأمازيغية والمستجيب لبعض مواصفات الكتابة الدراماتورجية المعاصرة. ولا يمكن الخروج من هذا التضييق إلا بالاستناد إلى معالجة أنثروبولوجية تعتبر المتخيل الجماعي، برموزه وعلاماته، وبأحلامه ورغباته، وبتخيلاته واستيهاماته، وبمختلف حوامله التعبيرية من رقص وغناء ومراسيم وشعائر، هو الرحم الذي تخلقت فيه الفرجات الأمازيغية التي لم تخترعها الحداثة الأدبية ولم تبتكرها النخب ولا الطلائع المناضلة.

إن المسرح، سواء بمعناه الطوبوغرافي (أسايس) أو بمعناه الأنثروبولوجي العام الذي يؤشر على مختلف الأشكال التمثيلية للمتخيل الرمزي الجماعي، هو فن طاعن في الوجود

20 - Salim, Abou, L'identité culturelle, relation interethniques et problèmes d'acculturation, Edion Anthropos, Paris, 1986, P: 14.

21 - Todorov, Tzvetan, Les genres du discours, Edition Seuil, Paris, 1978.

الثقافي للأمازيغ وملمح بارز من ملامح اجتماعهم التاريخي. ولعله من غباء النظر النقدي، ومن العمى التاريخي، ومن استبطان لاشعوري لإرادات الإقصاء والإبادة الرمزية اختزال المسرح الأمازيغي في حده الأدبي الذي تحكمه ضوابط مؤسسة الأنواع الأدبية، واغتيال كل الذخائر الحية والمتجددة التي لا تشكل فقط الوجدان الجماعي لملايين من الناس، بل إنها المجال البكر الذي ينتظر من المهتمين بالمسرح وفنون الصورة وغيرهم من صناع الفرجة الكثير من الاشتغال والجهد الإبداعي والخلق الفعال. ونتيجة لهذا الإقرار لا يسمح للخطاب الأمازيغي، في جانبه المسرحي، أن يعيد اجترار ما أنتجه الخطاب العربي عن مسرحه من خلال عناوين مغلوطة ولاهوتية من قبيل التأسيس والتأصيل.

إن المسرح الأمازيغي مسرح هوياتي بامتياز، لأن سؤال الهوية قدره التاريخي ومصيره المحتوم. لذلك نعتقد أن مبتدأ هذا الشكل المسرحي وخاتمته هو متخيل الأمازيغ الباذخ والمترع بالرموز اللغوية والعلامات البصرية والكوريغرافيات المختلفة، وفنون الرقص والأكروبات وطرائق الوشم ومختلف الكتابات ذات الحوامل المتعددة على الجسد وعبره، وصيغ آية في الثراء الجمالي والغنى الدلالي للحلي والألبسة والأنساق السيميوطيقية للألوان والأنسجة والملحقات المختلفة للزينة، وغير ذلك كثير مما فصلت فيه الأنثروبولوجيا الكولونيالية (التي وجب بالمناسبة إعادة قراءتها قراءة جديدة تتجاوز مضمونها الاستعماري وارتباطها التاريخي بالبرنامج السياسي والعسكري المباشر لسلطات الحماية الفرنسية)، ومونوغرافيات الأنثروبولوجيا الثقافية والسوسيولوجيا الوطنية التي حاولت إدماج المتخيل في التحليل التاريخي. فمن خلال اهتمامها بالمغرب، سواء في تقاليدها العلمية الفرنسية أو الأنجلوساكسونية، أو بالاعتماد على مناهج مختلفة، انقسامية أو تأويلية، عمدت هذه السوسيولوجيا إلى مقاربة المغرب الأمازيغي، انطلاقا من مقاربة أنثروبولوجية تحتفي بالمعيش واليومي والرمزي. ولذلك تعني الأنثروبولوجيا، بمعناها الكولونيالي، البحث في كل تعبيرات المتخيل الجماعي من رواية شفوية وأشكال مسرحية وأعياد احتفالية وشعائر صوفية ونصوص مناقبية وكرامية وهاجيوغرافيات أسطورية وكل تفاصيل الواقع الحي للوجود الثقافي للمغاربة الأمازيغ على وجه الخصوص. ولذلك أيضا كانت هذه المقاربة وفية للميدان وذات ملمح عملي لا غبار عليه، قدمت ذخائر تأتت من سوسيولوجيا ذات بعد إثنوغرافي واضح وأنثروبولوجيا وصفية ذات نفس موسوعي جلي. ففي موضوع القبيلة، مثلا، توفر لنا هذه الإثنوغرافيا تفاصيل دقيقة ومجدولة ومرقمة لحركات القبائل الامازيغية في الزمان والمكان ولعوالمها المادية والرمزية ويومياتها، وتعابيرها الجمالية ونصوصها

الأدبية ومسارحها الخاصة وتنظيمها الإداري والاجتماعي وممارساتها الدينية وأنشطتها الاقتصادية. كل شيء هنا محصى ومفصل ومدقق.

ويعتبر المفهوم الذي اقترحه (J–Berque) عن المعيش الجماعي (le vécu collectif) أحسن تعبير اصطلاحي واصف لهذه الفرضية المتصلة بعلاقة المتخيل بالهوية. فإذ تعتبر كليات مشبعة بالأفكار والرموز تستدعي الملاحظة والتجربة والمعايشة والتأمل النظري، لا تتحقق الظواهر الاجتماعية من قبيل المسرح ومختلف طقوس الاحتفال من خلال خطاطة نظرية جاهزة أو مصادرات قبلية ذات جواهر مسبقة، بل تتحقق داخل معيش متخيل ومتخيل معيش يزاوج فيه الإنسان والمجتمع بين إكراهات الكون المادي وضروراته من جهة، وبناءات المتخيل والمقدس والأحلام الجماعية من جهة أخرى. إن المعيش الجماعي إذن هو بؤرة الوجود الاجتماعي وتركز العمران البشري برمته[22].

إن المتخيل، كما نفهمه هنا وكما نحاول الإقناع بقيمته في المجال المسرحي، ليس مجرد نقيض للواقعي أو انزياح عرضي عنه، ولكنه نسق ودينامية خالقة ومنظمة للصور. فهو ليس مكانا ولا موضوعا، بقدر ما هو نظام وعلاقة ومنطق دينامي لتأليف الصور.

إن المتخيل، كما نقترح تحديده تماشيا مع مقصدنا العام، ليس مجرد تجميع لصور متراكمة يضاف بعضها إلى بعض، ولكنه شبكة حيث يوجد المعنى دوما منذورا لإقامة علاقة ما بأشياء ما. وبهذا المعنى، فالمتخيل هو المحيط العلائقي للصور التي نعرف جيدا أنها إبدال مؤسس في الوجود السيكولوجي للإنسان، لأن العلاقة بالعالم تنهض أساسا وجوهرا على الصورة بوصفها الوسيط غير القابل للتجاوز الذي نرى العالم من خلاله. وبهذا التحديد الذي يمنح للمتخيل فعاليته الايجابية وعمقه الإبداعي، يصير المتخيل نوعا من خريطة نقرأ، بالاستناد إلى مفاتيحها، العالم والكون. ولما كان الواقعي (Le réel) مفهوما غير قابل للتملك المطلق والحيازة النهائية، فإننا لا ندرك الواقع أبدا في اطلاقية وهمية، بل نضطر إلى إدراكه النسبي من خلال تمثلات عنه واعتمادا على أنساق رمزية في الغالب.

وفي الصدد الذي يعنينا، يصبح المتخيل هو المكان الذي يلتقي فيه (الميميزيس ـ Memisis) بـ (السيميوزيس ـ Sémiosis) أو الصورة بالدليل. وإذا كانت للصورة علاقة مباشرة مع جميع أنشطة إعادة الإنتاج (من قبيل التضعيف والاستنساخ والمماثلة والتشابه..)، وإذ تعتبر علاقة

22- Berque, Jacques, *De L'Euphrate à L'Atlas*, Edition Sindibad, T2, Paris, 1978, P 682.

محكومة بنموذج مسبق وجاهز (الصورة في اللغات الأوروبية تشترك مع المحاكاة والتقليد في نفس الجذر اللغوي)، فإن الدليل هو أساس التدليل (La mise en sens) أو السميوزيس. وتنهض هذه العملية التدليلية، كما بينته فروع السيميوطيقا المختلفة، على إقامة علاقة بين سند مادي/الدال ومحتوى قابل للتمثيل والتفكير/المدلول. والمتخيل هو المكان النموذجي الذي تلتقي فيه صيرورة التصوير (La mise en image) وصيرورة التدليل (La mise en sens). وهذا التزامن هو الذي يجعل المتخيل متجاوزا للتقنيات البسيطة للتمثيل بوصفه إعادة إنتاج[23].

إن المجال الخاص للمتخيل هو المتصل بنشاط الترميز (Symbolisation) الذي يؤالف بين المحاكاة والإنتاج، وبين الصورة والدلالة. وغني عن الإشارة القول بأن الرمز هو الذي يتخلق من زواج التصوير والتدليل[24].

وبهذا المعنى، يتوفر الوعي الإنساني على كيفيتين لتمثيل العالم: كيفية مباشرة حيث يبدو الشيء للذهن واضحا ومدركا إدراكا حسيا، وكيفية غير مباشرة يمثلها المتخيل أحسن تمثيل. وفي هذه الحالة غير المباشرة، يستعيد الموضوع الغائب حضوره (Re–présenté) في الوعي عبر الصورة وتعبيراتها الرمزية[25].

الخيال، إذن، في مثل هذه المقامات الخاصة، ليس شطحا مجانيا أو لعبا عابثا بالكلمات والأشياء، أو من قبيل الإنشاءات الموغلة في السديم، لكنه فعالية إنسانية مؤسسة لأنطولوجيا كاملة والأساس المكون للوجود والمعرفة. إنه أحد المبادئ الجوهرية لإرادة الحياة (Vouloir–Vivre) والحياة السعيدة بوجه خاص. فوحده الوهم هو ما يجعلنا نقترف الحياة ونتحملها. وبهذا الشكل يصبح الخيال، فعلا، قوة الوهم الحيوي (Puissance d' illusion vitale)[26].

---

23 - للتفصيل في هذا البعد وأهميته في تحليل الدلالة المسرحية، يرجى الرجوع إلى:
Tadeusz, Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Edition Nathan, 1992.

24 - Thomas, Joël, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Edition Marketing, Coll/Ellipses, 1998, P 15-16- 17- 22.

25- Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Presses Universitaires de France, Coll/ Quadrige, Paris, 1964, P 7-8.

26 - Mansuy, Michel , « *L'imagination dans le nouveau roman* », Nouveau Roman : Hier, Aujourd'hui 1- *Problèmes Généraux*, ouvrage collectif , Publication du Centre Culturel de CERISY-LA- SALLE, Ed 10/18, Paris, 1974, P 78.

إن هذا المعنى للمتخيل هو الذي نعتقد أنه المصدر الدراماتورجي للمسرح الأمازيغي والدعامة الأساسية لاشتغاله الإخراجي العام وجهوده السينوغرافية.

ويبدو من الواضح ابتعاد المسرحيين الأمازيغيين، ليس فقط عن الانفتاح على العلوم الاجتماعية وأنتروبولوجيا المتخيل الأمازيغي، كما نحاول التنبيه لقيمته هنا، بوصفه المصدر الأساس للفرجة الأمازيغية المعاصرة، بل إنهم أنتجوا وأعادوا إنتاج ثلاث نقائص أساسية لها بعد الإعاقة البنيوية أكثر مما تحيل على عجز في الأداء أو غياب للخبرات التقنية، ونمثل لها بـ:

1 – نقيصة المستنسخ (Le cliché):

أن غالبية الإنجازات الدرامية في مجال المسرح الأمازيغي، تخرج بالكاد عن حيز المستنسخ الثقافي وإعادة إنتاج ما استقر في الذاكرة الاستقبالية، من قوالب مسكوكة ونماذج جاهزة للمحاكاة وصور سلبية صالحة التقليد. ومن المؤسف في هذا السياق أن نلحظ أن أغلب تجليات المنجز الدرامي الأمازيغي تميل إلى إعادة إنتاج واستنساخ (كارطبوستال) ثقافي يزكي صياغة فولكلورية للهوية والناس والبلد برمته. وهنا نضطر إلى متابعة عروض مسرحية توهم بتوثيق معاش الأمازيغ، ليس كما يبدعه متخيلهم الأصيل، بل كما تتمثله الإثنوغرافيا السياحية في جانب تركيزها على الغرائبية (Exotique) والملحقات النثرية العرضية (Prosaïque) للوجود الأمازيغي. وتمتاز هذه العروض، في تحققها التقني، بضحالة المتخيل وبساطة الكتابة المسرحية التي لا تختلف في شيء عن حكاية شفوية عادية، والمبالغة في محاكاة ما تعتقد أنه الواقع الأمازيغي، البدوي في الغالب، ونهوض التقليد بوظيفة تصوير أيقوني للشخصيات والأحداث (حضور الديكور والمناظر المباشرة وغياب السينوغرافيا الإيحائية) وقيام الأداء والتشخيص على بداهة التقمص والرغبة في الإضحاك، وتحول الإخراج (scène en Mise) إلى مجرد انتقالات عفوية في فضاء الركح (espace en Mise). ويبدو أن أخطر ما في هذا الشكل المسرحي هو استبطانه لثقافة تلغيه، واستضماره لتصور قبلي يفتك بالهوية التي يدعي الدفاع عنها، وذلك لأنه يقدم الصور النمطية ونماذج من مسكوكات المتخيل السلبي عن الأمازيغ. ولربما لهذا الاعتبار العميق، حظي هذا النوع من المسرح بالشيوع والعرض التلفزي أكثر من غيره من الأنواع الأخرى للمسرح الأمازيغي التي تقدم، على قلتها، نماذج مبهرة في الإنجاز الدرامي.

2 – **نقيصة الوهم الهوياتي (Illusion Identitaire):**

عطفا على تصور يرى الهوية انتسابا إلى مطلق ثقافي ولساني، عاش المسرح الأمازيغي، وما يزال، رهينا لوهم يعيق الإبداع المختلف ويحول دون جسارة التخيل ومخاطر المغايرة. لذلك أضحى الانتساب إلى المسرح الأمازيغي انتسابا إلى لسان مطلق يعبر عن هوية مطلقة أيضا. فلا حديث هنا عن معايير الاستيتيقا المسرحية ولا عن شروط الكتابة المسرحية ولا عن الكفاءة الإخراجية والإبداع السينوغرافي. يكفي الكتابة بالأمازيغية وكلام أجساد حية فوق سطح خشبي بذات اللسان لنكون في حضرة المسرح الأمازيغي دون أدنى مشاكل ولا صعوبات. ومن ثم أضحى الانتساب إلى المسرح انتسابا لغويا لا أقل ولا أكثر، وأصبح الانتماء إلى هذا الفن الصعب والخطير مشاعا لكل من يمتلك ناصية اللغة لا غير. وأمام استسهال هذه النسبة الأونطولوجية (مسرح/أمازيغ) يمكن طرح الأسئلة البسيطة الآتية: هل مسرحية (في انتظارغودو) التي قدمتها فرقة (أسايس نيمال) مسرحية أمازيغية أم مسرحية مترجمة للأمازيغية؟

- هل المسرحيات الكثيرة التي تحكي عن البادية الامازيغية وتفاصيل الوجود المادي للأمازيغ مسرحيات أمازيغية أم مسرحيات ناطقة بالأمازيغية؟
- هل فرجات إمعشارن وبيلماون ورقصات أحواش وأحيدوس وطقوس الولادة والعقيقة وشعائر الزفاف وترانيم الحداد والارتجاليات الشعرية وغيرها تنتمي إلى ما ندعوه المسرح الأمازيغي؟
- إلى أي حد لا يقود هذا التحديد اللساني للهوية المسرحية إلى تحويل مسخي للمسرح الامازيغي واعتباره عينة من المسارح اللهجية (Théâtre Dialectal) التي ارتبطت، تاريخيا، بانبعاث إرادوي ومفتعل لمتكلمين جهويين ونهضت على لغة متجذرة في المكان والتاريخ واستندت إلى قصد سياسي مباشر وصريح كما تشهد على ذلك مسارح الألزاس وبروتانيا والباسك؟ [27].

إن هذه الأسئلة، على بداهتها المستفزة، تساهم في استشكال الانتساب إلى المسرح الامازيغي وتقترح مداخل أخرى، سنتعرف عليها بعد قليل، مؤهلة لتبرير هذا الانتساب.

27 - Corvin, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Edition Bordas, Paris, 1991, P 251/254.

ومن أخطر ما تحيل إليه مثل هذه الصنوف من التعاطي مع المسرح هو اختزاله في التعبير اللساني وعدم تقدير التعدد اللغوي المميز للعرض المسرحي والوعي به بوصفه نصا مركبا (Composite) وأركيولوجيا سيميوطيقية تتألف من سنن لغوية ملفوظة وأنظمة تدليل أخرى لا تقل أهمية عن اللغة المنطوقة، أساسها كل تلك الخيمياء العجيبة (Alchimie) للغات الجسد وعلامات السينوغرافيا والإضاءة واستعارات المتخيل الدراماتورجي. وهذا أمر أضحى من مكرور النظرية المسرحية المعاصرة [28].

3 – **نقيصة وهم التأسيس (Illusion du commencement):**

استنادا إلى ما سبق، شاع في الخطاب الأمازيغي، بصورة واعية أحيانا ولاشعورية في غالب الأحايين، أن المسرح الأمازيغي حديث النشأة وما يزال في طور التأسيس. وعطفا على ذلك، وانطلاقا من منظور كمي، يجب على الجميع، من النخب الأمازيغية العالمة حتى شبيبة الحركة الثقافية الأمازيغية ومختلف الفاعلين الجمعويين ومناضلي الإطارات الحقوقية، (يجب على الجميع) أن يضطلع بالمهمة النضالية الكبرى المتمثلة في كتابة المسرح وإنجاز عروضه دون التفات كبير للاعتبارات الجمالية والكفاءات التقنية وغبر ذلك من المعايير الكيفية. المهم هو تقديم (شيء ما) باللغة الأمازيغية ومنازعة (آخر) متوهم بأن للأمازيغ مسرحهم والانخراط غير العقلاني في الإقناع بما لا يصير أبدا مجالا لأي جهد إقناعي : وجود المتخيل الأمازيغي ووجود تعبيره المسرحي المحترف والجيد والجميل.

إن المسرح الأمازيغي قد يبدو حديثا من حيث أنساق إشاعته وتداوله الجماهيري (المهرجانات ـ الجوائز الوطنية ـ الندوات العلمية ـ القناة الأمازيغية)، لكنه قديم من الوجهة الأنثروبولوجية قدم الوجود الأمازيغي ذاته. ولذلك لا يستدعي الأمر خطابا حول التأسيس بقدر ما يتطلب الإبداع والخلق استفادة مما تراكم من بحوث في مجالات العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية المختصة في تفاصيل المتخيل الأمازيغي، واستثمارا أيضا لما تحصل في الخطاب المسرحي الوطني بحوامله اللسنية غير الأمازيغية (تجربة مسرح الهواة المجيدة).

وفي أفق تجاوز هذه النقائص وجب على الفاعل المسرحي الأمازيغي، بعيدا عن حمئة الانفعال السياسي وإيديولوجيا النضال الحقوقي والوظيفة التحريضية، أن يتسلح بثلاث كفايات حاسمة في هذا السياق:

28 - انظر للتفصيل أكثر في كلاسيكيات النقد المسرحي المعاصر وخصوصيات الظاهرة المسرحية :
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1982, (1 chap : Texte et Représentation).

أ ـ كفاية علمية:

تتجلى في ضرورة التوفر على أهليات علمية، ليس في مجال الصناعة المسرحية فقط ومتعلقاتها التقنية من آليات الكتابة الدرامية وفن الممثل وإنجاز السينوغرافيا والتصميم الضوئي والتعبير الجسدي والتصور الإخراجي وغيرها، ولكن أيضا في مجال الآداب والفنون البصرية والعلوم الاجتماعية التي توفر للمسرحي ذخائر وصفية من الرموز والعلامات وتمده بسيناريوهات تخييلية مندغمة اندغاما عضويا في الانتساب الأمازيغي.

فالمسرح والجهل نقيضان، وبدون خلفية علمية ومراجع معرفية وأبحاث ميدانية في أي تفصيل من تفاصيل العرض المسرحي سيتحول المسرح إلى مسخ (Métamorphose) سطحي ومبتذل.

ب ـ كفاية إبداعية:

الإبداع شرط وجود المسرح وغيره من الفنون القائمة على الابتكار والخلق. وبدون توفر هذه الملكة الاستثنائية التي لا يشترك فيها الجميع ولا تتوفر للجميع كنوع من الملكية الجماعية الطبيعية والسهلة، يتحول المسرح إلى محاكاة رديئة وتقليد بليد وركاكة في الصورة والأسلوب. ومن الوجهة المسرحية الخالصة، يعني الإبداع خلق متخيلات كثيفة الرموز ومشبعة بالدلالات وقابلة لديناميات التأويل غير النهائية وبناء لدراماتورجيات جديدة ومجددة.

ويشير الإبداع المسرحي كذلك إلى سينوغرافيا استعارية بإيحاءات عديدة وأداء تمثيلي متطور يجعل الجسد، ليس فقط ناطقا ببلاغته المميزة، ولكن أيضا دالا (Signifiant) على متخيله وهويته وعلاقته بالآخر والعالم. والإبداع المسرحي أيضا هو الذي يحول الإخراج المشهدي (Mise en scène) إلى اشتغال سيميوطيقي ونثر للعلامات على الخشبة (Mise en signe) واستنهاض لقلق الاستقبال البسيط والاستهلاك السهل. وهذا الأمر يرتبط بسيكولوجيا إبداعية شديدة الغرابة والتميز تقترب من النزوة والموهبة وجبلة الكتابة والخلق التي صقلتها سنوات الأرق والتعب والتطوع النبيل والمحاولات المتكررة من اجل تملك لحظة مستحيلة اسمها العرض المسرحي .

ج ـ كفاية المشروع المسرحي :

إن كثيرا من نقائص المسرح الأمازيغي تعود، في اعتقادنا المتواضع زيادة على الاعتبارات السابقة، إلى غياب مشروع في المسرح بشكل عام والمسرح الأمازيغي بوجه خاص. ونعني

بذلك غياب السؤال حول أي مسرح أمازيغي نريد هنا والآن، وأي طريق نسلكه من بين طرق متعددة للتمسرح (Théâtralité) لصناعة عرض مسرحي يستجيب لجماليات المسرح ويكتب متخيله الأمازيغي بذكاء ويشبع حاجة الجمهور للمتعة والأسئلة. ودون الدخول الواعي في المناخ الإشكالي لهذا السؤال سيضطر المسرحيون الأمازيغ، أو من يدعون أنفسهم كذلك، إلى ارتجال تجاربهم واقتراف مغامراتهم وتكرار واستنساخ ما لا يقدم الدراما الأمازيغية إلى الأمام وما هو دون غنى المتخيل الأمازيغي وكثافته الدلالية والترميزية.

إن تفكيرا جديا في راهن المسرح الأمازيغي ومآلاته يفترض التفكير في الرغبة والسلطة واللغة.

وإن الحديث عن الرغبة، في مجال المسرح الأمازيغي، لا يجعلها مجرد حافز سيكولوجي يدعم الانشغال الفردي بأحد مكونات الصنعة المسرحية، وليست أيضا نزوة طارئة أو تعلقا عاطفيا باللعب المسرحي، ولكن الرغبة، هنا، مفهوم واصف لعلاقة المسرح الأمازيغي بذاته المتخيلة من جهة، وبمغايرته المتخيلة من جهة أخرى.

كيف يتصور المسرح الامازيغي ذاته ؟ وكيف يرغب فيها ؟ وما طبيعة رغبته في الآخر أو عنه ؟

إن الرغبة، كيفما كانت تحديداتها ودلالات الحقل المعجمي الواصف لها، ظاهرة نفسية شديدة التركيب والتعقيد والتنافر. فبالرغم من بداهة الإقرار برغبة كل منا في شخص أو موضوع، تبدو الرغبة أعمق بكثير من مجرد هذا التعلق البسيط. وإذ تتراوح بين الرغبة في التملك والرغبة في الاستمتاع، يشير مفهوم الرغبة إلى كونها حالة (Etat) أكثر مما هي انجذاب نحو آخر ما[29]. وإذ ترتبط بالذات، فإن الرغبة عرضة دائمة للتنافر والتناقض والتعقيد، وذلك لأن الذات الراغبة دائمة القلق حيث يتقدم الكائن (L'être)، على الدوام، بوصفه متعددا ومجزءا ومفككا وغير منفصل بالتالي عن الكلام واللغة (Un être parlant). ولهذا من الطبيعي أن تستوطن الذات مجال الآخر وأن تنتمي الرغبة بالتالي إلى مجال المغايرة لا التماثل.

29 - Braunschweig, Denise et Fain, Michel, *Eros et Antéros, Réflexions Psychanalytiques sur la sexualité* Petite Bibliothèque Payot , Paris, 1971 P113.

إن الرغبة ليست رغبة في الشبيه ولكنها رغبة عنه. إنها رغبة في المغاير والمختلف لأنها تبتغي دوما أن تتحول الذات إلى آخر وأن تصير الكينونة مغايرة [30].

وبهذا المعنى المتعدد، ليست الرغبة نظيرا آليا لغريزة البقاء والحياة وشبيها بالنظام والبناء، ولكنها تنهض أيضا على الهدم والفوضى ووثيقة الصلة بغريزة الموت. إن الرغبة لا تشتغل، باعتبارها فعلا ظاهرا، إلا في حالات الاختلالات المرتبطة بقطيعة عنيفة أو دائمة مع توازن نفسي أو اجتماعي معين. ويبدو أن أهم ما يقدمه هذا التصور، هو الارتباط الأساسي الذي يجمع بين الرغبة والاستحالة. فالرغبة تفقد وجودها السيكولوجي وبعدها اللاشعوري ودورها التحفيزي الخالق إذا جوبهت بإشباع مطلق ونهائي. وبما أن مثل هذه الحالات غير ممكنة ونادرة الحدوث، بل إن وجود رغبة مشبعة إشباعا تاما ونهائيا هو أمر افتراضي. فلا وجود، مطلقا، لرغبة مدللة (Un désir gâté). وعلى هذا الأساس لا تشتغل الرغبة إلا في حالات النقص والحاجة والاستحالة[31]. إنها مؤسسة على النقص (Le manque). وإذ تتوجه نحو موضوعها اللاشعوري في الغالب، فإنها تبعثر الرابط الاجتماعي والمؤسساتي وتفتت المادة الاجتماعية وتمزق شبكة المواضعات وتتحدى بالتالي التحديدات القانونية للوجود الفردي والجماعي[32].

بهذا الشكل يبدو لنا أن الفاعل المسرحي، في مجال الإنتاج الثقافي الأمازيغي، يرغب في تأسيس ذاته المتخيلة من خلال تخيل الآخر المختلف عنه/المسرح العربي والأوروبي. ولأنها دال على النقص والفقدان، فان الرغبة، وهي تضطر إلى استثمار كل الذخائر المتخيلة وكل الأرصدة اللاشعورية التي تسعفها بها رموز ذاكرتها الجماعية، تنحو حتما إلى البحث عن الاعتراف ومجابهة السلطة التي لا تتجلى في بعدها المادي المباشر (المنع من التعبير- الإجهاز على حق الوجود العمومي للغة والثقافة)، بل تتحقق من خلال الخطاب والمعرفة. وبهذه الصيغة نميل إلى التفكير في المسرح الأمازيغي بوصفه رغبة في رغبة الآخر، أي بحثا دءوبا عن الاعتراف الذي لا يتأتى اعتمادا على مثال أخلاقي مجرد (التسامح الثقافي) أو انطلاقا من سياسات إرادوية للمؤسسة السياسية، ولكنه يأتي استنادا إلى علاقات القوة وديناميات الصراع وآليات العنف الرمزي المتبادل. وضمن جدليات التملك والعطاء التي تميزها. تبدو السلطة وسيلة لاقتراح الاعتراف على الآخر أو فرضه. والسلطة في هذا الأفق غير منفصلة

30 - Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque et vérité romanesque*, Edition Bernard Grassed, Coll Pluriel, 1961, P 101.

31 - Ibid, P 114

32 - Misrahi, Robert, *Qui est L'autre* ?, Armand Colin/HER, Paris, 1999, P 37.

عن المعرفة، إذ لا وجود لعلاقة سلطة من دون تأسيس مترابط لحقل معرفي، ولا وجود أيضا لأي معرفة لا تستلزم علاقات سلطة.

وإذ يتقدم المسرح الأمازيغي لخشبات العالم ،فانه لا يشتغل بمفرده في فضاء عار، ولا يتحرك وحده في بيداء ثقافية قاحلة، ولكنه يضطر إلى إقامة علاقات متعددة الصيغ مع أشكال مختلفة من المسرح بالمغرب، (حتى لا نقول المسرح المغربي)، تتراوح بين المسرحية العربية ذات الارتهان بلغة المقدس الإسلامي ومعايير الفصاحة العربية ومثل الهويات المغلقة من قبيل العروبة والإسلام من جهة، والمسرحيات المستندة إلى السجلات اللهجية للخطاب المغربي الدارج من جهة أخرى، زيادة على المسرح الفرانكفوني الذي له أيضا حضوره الرسمي والمؤسساتي في الفضاء الثقافي الوطني.

وعطفا على هذا الواقع، ينقاد المسرح الأمازيغي إلى بناء ذاته وتصور وجوده الفني تأسيسا على علاقة حتمية بالآخر المسرحي المختلف عنه. ولذلك فان حيازة السلطة الرمزية من طرف الفاعل الأمازيغي في الميدان المسرحي يقتضي الانخراط في صراع رمزي ضد سلط أخرى قائمة أو محتملة لا تزاحم وجوده المبدئي فقط، بل تدفعه إلى صياغة وجوده بالاعتماد على جدليات الإقصاء والاعتراف والرفض والتدجين والتبجيل والازدراء.

وفي هذا السياق يجب أن نلاحظ أن المسرح الأمازيغي ما يزال يصطدم بالكثير من العوائق التي تحول دون حيازته على الاعتراف الكامل من قبل المؤسسة الثقافية التي ترسم (Officialisation) أشكال الإنتاج الثقافي الوطني. فالحديث عن المسرح المغربي، شأنه شأن السينما بالمغرب، ما يزال يتجاهل حضور المنجز الأمازيغي وإبداعاته ومساهماته. فهو يحضر على هوامش المهرجانات الرسمية لوزارة الثقافة وللجهات الوصية على مسرح الشباب، كما لا يحوز التقدير النقدي المناسب ولا المواكبة الإعلامية المحترمة كغيرة من تعبيرات الثقافة الوطنية. ولذلك ما يزال المسرح الامازيغي يعيش في حدود جمهوره الخاص الذي يتعلق به تعلقا انفعاليا وعاطفيا بالاستناد إلى استيهامات الهوية المكبوتة واعتمادا على فاعلين يستندون إلى ذات الاستيهامات.

وإذا جاز لنا النظر إلى المرويات الثقافية المغربية، وهي كل تعبير يقوم بوظيفة تمثيل المرجعيات الثقافية والمعرفية بغض النظر عن الصيغة، سنعاين بجلاء أن الأمازيغ، وليس فقط مسرحهم، هم مكبوت الثقافة الوطنية ومقموع الخطاب الثقافي من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار. إن الأمازيغ نموذج للغرابة اللسانية (مفهوم البربر والبربرة في اللسان العربي

على سبيل المثال) والأنثروبولوجية والتاريخية، ولذلك فهم موضوع متخيل لـ (آخر) ملتبس وغامض وخطير وتحقق لكل المثالب والنقائص. وإثر ذلك، فإنهم لا يستحقون مسرحا ناطقا بلغتهم (البربرية)، ولا ترقى إبداعاتهم إلى مستوى ما تبدعه الذات العربية المتعالية والمحتكرة للحقيقة والصواب والمعنى.

إن هذا التفكير في السلطة، بدلالاتها السالفة، يمكن المسرح الأمازيغي من الإدراك العميق لموقعه في الفضاء الثقافي العام ولإرادات الإقصاء والإبادة الرمزية التي تصف علاقات القوة الموجودة في هذا الفضاء وأهمية المتخيل في مجال اقتراح الاعتراف على هذا الفضاء أو فرضه عليه تبعا لاستراتيجيات القوة والقوة البديلة.

ولن تكتمل حدود هذه المقاربة الثلاثية دون التوقف عند اللغة وتصورها في المسرح الأمازيغي.

إن اللغة، في سياق المسرح الأمازيغي، ليست حدا نحويا أو تركيبيا ولا حقلا معجميا أو مجرد مجال دلالي، ولكنها تمثيل للعالم وإدراك له، إنها كاشفة للهوية حيث تدل طرائق الكلام والاستخدام المخصوص للسجلات اللغوية وأشكال النبر والتنغيم وتفاصيل الأداء التداولي للكلام على هوية متميزة وعلى فعل من أفعالها (Acte d'identité). ولذلك فهي تتورط دوما في ما يتجاوز ضوابطها البنيوية إذ تتعلق بإرادة القوة واستراتيجيا الغلبة بالمعنى الخلدوني لأن (غلبة اللغة بغلبة أهلها، وأن منزلتها بين اللغات صورة لمنزلة دولتها بين الأمم).

وتأسيسا على السوسيولسانيات ونظريات تعلم اللغة واكتسابها ونظريات الخطاب والتداوليات والشعريات التاريخية، أضحت اللغة غير منغلقة في المحايثة اللسانية والتقعيد النحوي والمعجمي واللسانيات البنيوية، ولكنها أصبحت تشييدا أنطولوجيا للعالم وبناء دلاليا، ليس للكون الرمزي فقط، بل للكون المادي أيضا. وهذا الانتقال من (اللسان) إلى (الأنطولوجيا)[33] هو الذي يجعل اللغة في المسرح الامازيغي حاملا للهوية وسندا للعلاقة مع الآخر والوجود في العالم المتعدد. وبهذا المعنى لا تصبح اللغة في المسرح الامازيغي، وهو ما لا يتصل فقط بلغة الحوار بل يتعلق بكل لغات العرض المسرحي، مجرد أداة للتواصل وقناة لإيصال رسائل محددة، ولكنها ممارسة لغوية وسيميوطيقية تتغيا تدليل (Mise en sens) الهوية وترميزها. اللغة، كما نتمنى أن يتمثلها الفاعل المسرحي الأمازيغي، ليست محايدة بالمرة. لا وجود للغة غير منحازة لهويتها والذخائر الثقافية التي تشكلها أو تتشكل عبرها. ولذلك قيل: كلما وجدت

33 - Prandi, Michelle, *Grammaire Philosophique des Tropes,* Edition Minuit, 1992.

علامة لغوية ما إلا ووجدت معها الأيديولوجيا أيضا. إن اللغة هي الأساس الذي يقوم عليه تخيل الأمة بوصفها متخيلا جماعيا يشترك فيه، من خلال رموزه وعقائده ووسائطه اللغوية، مجموعة من الأفراد الذين لا يلتقون فيما بينهن التقاء ماديا ومباشرا.

بهذا الشكل نعتقد أننا نقترح بعض المداخل الجديدة للنظر إلى المسرح الأمازيغي في رهاناته المؤسسة وقضاياه العميقة وأسئلته المركبة.

(مسرحية إيسيكل) لفرقة تاماينوت – أيت ملول:
نحو قراءة دراماتورجية

إن النص المسرحي الذي يستند إليه الاقتراح التقني العام للعرض المسرحي (ايسيكل)، رغم انطلاقه من سجل دراماتورجي عالمي متمثل في الكتابة المسرحية للمؤلف الإنجليزي(J.B.Bristy) لا ينأى كثيرا عن النقائص السالفة التي اشرنا إليها في التحليل السابق. ونعني بالذات نقيصة المستنسخ والحاجة الملحة لتجديد الدراماتورجيا الأمازيغية وتحديث تقنياتها وطرائقها واستنهاض الذخائر الثرية التي يحبل بها متخيل الأمازيغ بتحديداته السالفة.

إن النص المسرحي، كما يقدمه ملفوظه المسرحي والكتلة اللسانية للحوارات وخطابات الشخوص، لا يبتعد كثيرا عن طموح تقليداني يرتهن بتمثيل محاكاتي للعالم، وصوغ أيقوني (Iconisation) لشخوصه وأمكنته وأحداثه ومختلف حوامل الكون الدرامي.

وتأسيسا على هذا التصور العام للكاتب وللفرقة أيضا، كان من مقتضيات المنطق الداخلي لهذا الاختيار الدراماتورجي القائم على التقليد والمحاكاة وإعادة الإنتاج، تحول الحكاية – السند (La Support-fable) إلى مروي موغل في البداهة الواقعية والمحتمل والمشترك السردي ومسكوكات الذاكرة الاستقبالية وأنواع تلقيها لحكاية هادئة ومطمئنة ومعروفة، لا تستدعي كبير تفكير ولا تفرض جهدا تركيبيا معتبرا في التأويل والتركيب، فضلا عن طرائف المتعة التي لا تتأتى إلا بالاستناد إلى مفاعيل التغريب وصناعة المفاجأة وتقنيات الغرابة والدفع بآفاق الانتظار إلى القلق واستصعاب المعنى والدلالة واستشكال الصورة المسرحية عموما.

إن النص المسرحي الذي اقترحته فرقة (تامينوت بأيت ملول) يستند إلى مشترك سردي (Topos) شديد العمومية والتواتر في نصوص المسرح وأنواع السرود المختلفة والحكايات الشفوية، يتمثل في رغبة رجل بدوي، يملك ضيعات فلاحية وثروة غابوية، في الاقتران بعائلة مدينية أكثر ثراء وسلطة.

إن ما يلفت الانتباه النقدي في هذا الاختيار النصي هو بالضبط استناده إلى ما يناقض الهوية الأمازيغية المنتبهة لدوالها الثقافية وذخائرها الجمالية ووجودها الرمزي في العالم، وإعادة إنتاجه لمسكوكات تفتك بهذه الهوية وتعدم الكثير من مكوناتها الصانعة لجدارتها.

فإذ ينهض، في بنيته الشخوصية، على (بلعيد)، وهو رجل أمازيغي كما يدل عليه الاسم واللغة، يقطن البادية ويملك ما يكفي من الثروة وما يؤهله للرغبة في الزواج من عائلة مدينية يمنحها الأونوماستيك (Onomastique) سلالتها العربية الطاعنة في الجاه والخرافة معا: آل بنعدنان، يستأنف النص، بكثير من وهم التقليد وأعراض الاستنساخ، اشتغال ذات الصورة المتخيلة عن الإنسان الأمازيغي ويحيي، بالتالي، جملة من الأكليشيهات المكرورة التي اجتهد الآخر العربي في خلقها وتسنينها وإشاعتها وإدامتها في المتخيل الجماعي للمغاربة .

إن (بلعيد)، بكل بساطة وقحة، هو البورتريه النمطي والجسد الإنساني الحامل لقيم سلبية ومواصفات ذوقية وأحكام قيمة ذات إيحاءات قدحية واضحة. فهو أمازيغي وقروي ومحب للمال. وهي المسكوكات الثلاث التي حددت أنماط التعرف على الأمازيغي كما تم تركيزه في تخيلات الآخرالعربي عنه.

إنه الرجل الذي لا يكاد ينفلت من موطنه الخرافي ويبتعد عن باديته (أدرار) التي لا تحيل، كما شان باقي البشر، إلى جغرافيا أصلية أو موقع للولادة والطفولة الأولى، بل إنها، بالنسبة للأمازيغي كما تخيله الآخر وخلق حوله صوره المتخيلة وأكاذيبه المؤسسة، مجال ثقافي ونسق قيمي وجبلة ثقافية حددت للامازيغي، وبصورة جوهرانية (Essentialiste) وغير تاريخية، سماته الثابتة وذهنيته الثقافية وكل أشكال ممارساته المادية والرمزية. إنها جواهر ثقافية مطلقة ،إذ ترتبط بحتمية جغرافية وكيوف طبيعية، تشكل الأساس المرجعي لآليات استهجان الآخر الأمازيغي وتحقيره والزج به في تقويمات متخيلة آية في الاختزال العرقي والتنميط الرمزي.

إن (بلعيد)، وفق هذا التنميط الثابت، نموذج قار وجاهز لكل المثالب وبؤرة نمطية لكل السلبيات. فهو سند شخصي وحامل جسدي لخطاب متخيل أبدعه آخر ثقافي (العربي عموما) وصاغ، من خلال آليات الإقصاء الثقافي والإبادة الرمزية، مكونات الهوية الأمازيغية. ويرتد هذا التنميط العنصري وهذا البناء العرقي لأجساد الآخرين وثقافاتهم ومقومات معيشهم المادي والرمزي، كما يكشف عنه النص، إلى إبدال تصنيفي أساسي نحب أن ندعوه ب (*الطوبوغرافيا الرمزية للهامش*).

لقد ظل الأمازيغي، في مختلف تمثيلاته الرمزية والمرويات الثقافية التي تصف كونه المادي والرمزي، منذورا للإقامة الهامشية والنأي الدائم عن مراكز العمران الحضري والاجتماع المديني والملحقات المختلفة للحضارة. انه كائن متوحش بدرجات متفاوتة لأنه مشدود إلى (الطبيعة) أكثر من ارتباطه ب(الثقافة) ومتجذر في موطنه الهامشي ومناطقه النائية. إنه كائن مهاجر على الدوام ومتوجس وخائف أبدا ولا يجد ملاذه إلا مع ذويه وعبر هروب نكوصي نحو عصبيته التي استكانت إلى قمم الجبال. ولأنه غامض ومعتم يتكلم لغة (بربرية)، عمد المتخيل العربي إلى إبقاء الإنسان الأمازيغي بعيدا عن مراكز الضوء العمومي وبؤر صناعة الرموز الجماعية وإبداع المؤسسات سواء من جهة الجغرافيا أو من حيث الرأسمال الرمزي. فنادرا ما نصادف، في سيرورات التمثيل اللاواعي للمتخيل العربي بمروياته المختلفة، صورة للأمازيغي المتعلم والمتمدن، بقدر ما نلحظ اطرادا عصابيا لذات أمازيغية بمواصفات قارة لا تخرج عن حدود البداوة والأمية والطيبوبة القريبة من البلادة وفساد العقل. إن الأمازيغي هو ذلك الشخص الاستثنائي الذي يثير نوستالجيا مرضية تعيد إلى الأذهان صورة إنسان بدائي يقترف حياته بسجية طبيعية لا اثر فيها لعقد المدينة وآداب الحضارة.

و في مثل هذا التصور، يعيد النص المسرحي تشغيل ذات المتخيل العربي عن الأمازيغي ويعيد إنتاجه لا لكي يحوله إلى موضوع لنقد جذري ومراجعة درامية ناقدة، بل انه يستبطنه فيما يشبه عائقا لاشعوريا يقارب من خلاله ما يعتقد انه من صميم الدفاع المنفعل عن عاطفة هوياتية. ف(بلعيد)، كما يظهر في النص وحتى في الملحقات البصرية التي يقدمه عبرها العرض المسرحي بخطاطته الإخراجية وتصميمه السينوغرافي، دال بصري للتحديد السالف للأمازيغي. فبالإضافة إلى توطينه الحتمي في البادية، وانتماءه إلى سلالة فقيرة عموما وجينيالوجيا غير مجيدة بالمرة، يمنح النص لهذه الشخصية دالا آخر من أكثر الدوال بلاغة وإفصاحا عن آليات الاستصغار ونعني بها ولعه بالمال ودهائه الفطري في البحث الدؤوب والشاق عن الثروة وحيازة رأسمال ذو طبيعة تراكمية. ف(بلعيد) يملك ضيعات فلاحية وأراضي صالحة للزراعة لكنه يضطر إلى الاقتران بأسرة عربية منحدرة من سلالة عربية عريقة يفصح عنها اسمها التراثي المشترك (بنعدنان). إنه نموذج مختل للارتقاء الاجتماعي وبحث عن الشرعية خارج الهوية وارتماء غير مبرر في تواطئات رمزية وصفقات ثقافية خاسرة مع الآخر. إن الرأسمال المادي الأمازيغي لا يخلق الرأسمال الرمزي وثروة الأمازيغ لا تقود حتما إلى الجاه والاعتبار والتقدير. ولذلك افترض النص في (آل بنعدنان) العائلة ذات السلالة العربية، رغم نطقها بالأمازيغية، وهذا ملمح آخر من ملامح مفارقات المسرح الأمازيغي، مصدرا للشرعية ومرجعا للوجود الأمازيغي الحائز على الاعتراف.

إن التقابل الذي يقيمه النص بين (بلعيد) والراعي وابنته المنتحرة (تودرت) من جهة وأسرة (بنعدنان) وابنتهم (لينا) من جهة ثانية، منح للخطاطة الدرامية والنسيج ألحدثي للنص إمكانية حبكته المسرحية، لكنه لم ينقده من مخاطر التقليد وآفة إعادة الإنتاج. فبغض النظر عما ينبئ به هذا التنظيم من بنية ثنائية وتقابلية تجعل الحدث المسرحي سهل التلقي وبسيط الإدراك وتجعل عالم التدليل وفعاليات المعنى سجينة نظام دلالي جاهز ومسبق، فإن مثل هذا التقابل يجعل اللعبة المسرحية برمتها أسيرة اكراهات بنيوية تحول دون الاجتهاد التقني والتحديث الإخراجي والمغامرة السينوغرافية وألق اللعب المسرحي. وإذ يعتبر بنية ثابتة وجاهزة وذات دلالة مسبقة، لا يؤهل هذا التقابل مبدعي هذه الفرجة، مخرجا وممثلين وطاقما تقنيا، للخروج من طابو المستنسخ الأيقوني العام للشخصية الأمازيغية من حيث اختيار لباسها وشكله ولونه وأسلوبه أو من حيث نبر كلامها وسجله الخطابي وتقنية الإلقاء والتنغيم. ولأن الأمر يتعلق ببدوي امازيغي ثري ولئيم يريد، عن طريق مصاهرة عائلة مدينية ذات ثروة وجاه واعتبار، أن يراكم ثرواته ويستفيد مما تتوفر عليه هذه العائلة من شركات للتصدير والاستيراد والولوج بالتالي إلى الأسواق العالمية، فإن كل الطموح الإخراجي وكل الكفاءات التقنية الأخرى الدالة على الصنعة المسرحية، من تصميم سينوغرافي وتصور خاص للملابس والملحقات وتخطيط ضوئي وفنون الأداء والتعاطي الجسدي مع الجملة المسرحية، ستنكفئ إلى مناطق هامشية وتقتصر حضورها بالتالي في ترجمة المشترك وقول ما سبق قوله بذات المعنى وبذات الشكل أيضا .

المراجع

- Berque, Jacques, *De L'Euphrate à L'Atlas*, Ed Sindibad, T2, Paris, 1978.
- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire L'économie des échanges linguistiques*, Ed, Fayard, Paris, 1982.
- Braunschweig, Denise et Fain, Michel, *Eros et Antéros, Réflexions Psychanalytiques sur la sexualité* , Petite Bibliothèque Payot, Paris,1971.
- Corvin, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Ed Bordas, Paris,1991.
- Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Presses Universitaires de France, Coll/Quadrige, Paris, 1964.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Ed Bernard Grassed, Coll Pluriel, 1961.
- Mansuy, Michel ,« *L'imagination dans le nouveau roman* », Nouveau Roman : Hier, Aujourd'hui 1- *Problèmes Généraux*, ouvrage collectif, Publication du Centre Culturel de CERISY-LA- SALLE, Ed 10/18, Paris, 1974.
- Misrahi, Robert, *Qui est L'autre* ?, Armand Colin/HER, Paris, 1999.
- Pageaux, D.H, *Pour une approche anthropologique de l'image de l'autre*, Etudes Orientales, N: 2, 1988.
- Prandi, Michelle, *Grammaire Philosophique des Tropes*, Ed Minuit, 1992.
- Salim, Abou, *L'identité culturelle, relation interethniques et problèmes d'acculturation*, Ed Anthropos, Paris, 1986.
- Tadeusz, Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Ed Nathan, 1992.
- Thomas, Joël, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ed Marketing, Coll/Ellipses, 1998.
- Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Ed Seuil, Paris, 1978.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1982.

بناء المعنى في المسرحية الأمازيغية « ءارماس»
(المقاربة السيميوطيقية)

د. جميل حمداوي

توطئـــة:

عرضت بالمركب الثقافي بالناظور يوم السبت 13 مارس 2010م مسرحية أمازيغية ناطقة باللهجة الريفية. والنص - كما هو معلوم- من تأليف الكاتب المسرحي أحمد زاهد، وإخراج فخر الدين العمراني الذي يتوفر - كما هو معلوم- على تجربة ثلاثين سنة من البحث، والاشتغال، والعطاء في مجال الفعل المسرحي والميدان الدرامي، إن تمثيلا، وإن تأطيرا، وإن تدريبا، وإن إخراجا، وذلك باللغتين: العربية والأمازيغية. ويلاحظ أن السينوغرافيا المشهدية من وضع الأستاذ محمد العمالي. في حين، اقتصر عمل الفنان عبد السلام بوكلاطة على صنع الأزياء، واهتم مصطفى الخياطي بهندسة خريطة الإضاءة، بينما تكلف محمد أمين الإدريسي بتوضيب الموسيقا. أما التمثيل والتشخيص فوق خشبة العرض المسرحي، فقد كان من نصيب : لويزة بوسطاش، ورشيدة بوبوش، ودنيا الحميدي، وفاتن الحسيني، وسعيدة العروسي، ومحمد كمال المخلوفي، وعبد الواحد الزوكي، ورفيق برجال، وعلاء البشيري، ومحمد التعدو، وجبران ملوكي، ومحمد العشاش.

ويتبين لنا - بكل جلاء ووضوح - بأن هذه المسرحية قد اتبعت في منحاها الإخراجي الطريقة البريختية على صعيد التوثيق والتسجيل، وتكسير الجدار الرابع، وتسييس الموضوع المعطى. كما ارتكنت المسرحية أيضا إلى نظرية المسرح الشامل في بناء الميزانسين، وذلك على مستوى التشكيل، والتأثيث، والتمثيل، والتحبيك الدرامي.

إذا، ماهي آليات بناء المعنى في هذه المسرحية على مستوى السطح والعمق؟ وما هي مكوناتها الدراماتورجية وسماتها الشكلية في ضوء المقاربة السيميوطيقية ؟

1- مرحلة تفكيـك العـرض المسـرحي:

يستوجب تفكيك النص سيميائيا رصد مجموعة من العناصر البنائية التي تتحكم في تشكيل العرض المسرحي ميزانسينيا وسينوغرافيا ودلاليا، ويمكن حصر هذه المكونات البنائية في العناصر السيميائية التالية:

■ **العـوامـل الدراميــة:**

يستعين المخرج فخر الدين العمراني في تشكيل عرضه المسرحي «ءارماس» ميزانسينيا بمجموعة من العوامل والممثلين الرئيسيين، كمحمد التعدو، وعبد الواحد الزوكي، ومحمد العشاش، ومحمد كمال المخلوفي، ولويزا بوستاش. أما باقي الممثلين، في الحقيقة، فقد كانوا مبتدئين تنقصهم الكفاية التشخيصية والقدرات التمثيلية. إذ، يظهرون على خشبة الركح كأنهم لم يتلقوا تدريبا كافيا. وبالتالي، لم يمتلكوا تقنيات حرفية ملائمة، تؤهلهم لممارسة الفعل المسرحي. لذا، كان تشخيصهم فوق خشبة الركح متعثرا، ومرتبكا، وباردا، ورتيبا، وسطحيا. بل منهم من لا يعرف اللغة الأمازيغية أصلا، فقد كانت حواراتهم مختلة وغير فصيحة كما لدى الممثل جبران ملوكي. ومن هنا، فالمسرحية يتحكم فيها منطق معين من الحالات والتحولات، حيث يرتكز العرض دلاليا على امتلاك الموضوع المرغوب فيه (فضاء ءارماس) بطريقة فردية، كما هو شأن الفنان «أمذياز»، الذي أراد تحويل ءارماس إلى فضاء للفن والإبداع لتوحيد كلمة الأمازيغيين، وجمع شملهم، أو امتلاكه بطريقة جماعية، فيتحكم الكل في فضاء ءارماس، ليصبح بمثابة فناء «رمراح» للجميع : أطفال، ورجال، وشيوخ، ونساء، يلعبون فيه، أو يروون فيه القصص والحكايات والأحاجي، أو يجعلونه مكانا للترفيه والتسلية، أو يعتبرونه ساحة للعب الأطفال.

بيد أن هذا الفضاء الأمازيغي الأصيل سيسيطر عليه الأعداء الأجانب عنوة واغتصابا، فيطردون أصحابه بالقوة والعنف والجبروت، ويجعلونه ملكا لهم. ولكنهم لم يستطيعوا أن يمكثوا فيه مدة طويلة، فسرعان ما انسحبوا منه تحت ضربات المقاومة والجهاد في سبيل الدين والوطن والهوية. وبعد أن يطرد الفنان أو المايسترو الأمازيغي من فضاء ءارماس تحت تهديد الجماعة، والذي كان يحرس فضاء ءارماس ليلا ونهارا؛ بسبب انشغاله بفنه طول الوقت، ستقع كثير من السرقات في هذا الفضاء الحميم. لذا، يقترح الجميع إرجاع الفنان الملتزم الواعي بأمور الساكنة إلى مكانه الأصلي؛ لأنه هو الغيور الوحيد على الهوية والكينونة والإنسية الأمازيغية، فقد كان يدعوهم دائما إلى نبذ الفرقة، ناصحا إخوانه بالتشبث بالوحدة والعمل والأمل.

هذا، ويمكن تشخيص هذه المسرحية حدثيا في الحالات والتحولات السيميائية التالية، مع العلم أن علامة الاتصال هي ٨، وعلامة الانفصال هي ٧، وعلامة التحول هي ←:

1– لحظة الوضعية الافتتاحية: الفنان ٨ فضاء ءارماس.

2– لحظة التحول: الفنان ٧ فضاء ءارماس← الجميع ٨ فضاء ءارماس.

3– لحظة الاضطراب: الجميع٧ فضاء ءارماس← العربي والأجنبي ٨ فضاء ءارماس.

4– لحظة الحل: العربي والأجنبي ٧ فضاء ءارماس← الجميع ٨ فضاء ءارماس.

5– لحظة الوضعية النهائية: الفنان والجميع ٨ فضاء ءارماس.

ومن هنا، تستند الحبكة الدرامية إلى الصيغة الصورية التالية:

ح. د ← [و. ف+ ت + ض+ح + و. ن][34]

يتبين لنا من خلال هذه الحالات والتحولات الدرامية أن فضاء «ءارماس» ملك للجميع، ويسمى هذا الفضاء سيميائيا بالموضوع المرغوب فيه، بعد أن ينتزع من الغزاة والأجانب، وبعد أن يطرد منه الفنان المثقف الواعي، ليعود إليه راكبا ظهر الحصان، منتصرا بمبادئه المثلى، يحييه الناس إشادة وتمجيدا وتمكينا، ثم يقلدوه زمام الفضاء ليكون صوتهم الذي يمثلهم، فينوب عنهم، ثم يتحمل المسؤولية الجسيمة في الدفاع عنهم، مدونا منجزاتهم في صفحات التاريخ المشرق بالآمال والوعود المثمرة.

ومن يتأمل البرنامج الدرامي لهذا العرض المسرحي، فيمكن القول بأن ثمة أربع مراحل أساسية: مرحلة التحفيز، ومرحلة التأهيل، ومرحلة الإنجاز، ومرحلة الجزاء. فعلى مستوى التحفيز، نلاحظ أن الفنان المايسترو ينطلق من حافز الحفاظ على الهوية، وجمع وحدة الأمازيغ للتشبث بأرضهم من جهة، وحماية فضاء ءارماس من جهة أخرى. ومن ثم، يتبين لنا بأن الدافع أو الحافز ليس دافعا ماديا، بل هو دافع معنوي وقيمي وإيديولوجي، يتعلق بالحفاظ على الوجود الأمازيغي وكينونته وهويته. وهذا هو التعاقد الذي تبرمه الذات البطلة مع العامل المرسل. أما فيما يخص التأهيل والترشيح، فيتوفر المايسترو على مجموعة من الكفاءات والمؤهلات التي تؤهله لخوض الاختبارات الرئيسة، وتتمثل هذه الكفاءات في القدرة على خلق أغنية الأمل والمستقبل لتوحيد الأمازيغيين، بله عن رغبته في الإبداع إرادة وحرية وإلزاما، وكل ذلك من أجل جمع الشمل، مع معرفة الذات للموضوع المنجز (توحيد الأمازيغ)، وتمثل الواجب الذي يتمثل في المحافظة على المكان الرمزي، وهذا الواجب ذو

-34

طبيعة وطنية وهوياتية وإنسانية. وبعد ذلك، ينطلق المايسترو في تنفيذ الأمر وإنجازه، إما بطريقة فردية وإما بطريقة جماعية، ضد البطل المضاد، وهو العدو الأجنبي الذي يريد السيطرة على فضاء ءارماس. ومن ثم، يتخلل الإنجاز ثلاثة اختبارات محورية، وهي: المواجهة، والسيطرة، وامتلاك الموضوع المرغوب فيه (استرجاع فضاء ءارماس)، وينتهي البرنامج الدرامي بمرحلة الجزاء، ويعرف هذا البرنامج بدوره لحظتين: لحظة العقاب في بداية العرض المسرحي (طرد المايسترو من فضاء ءارماس)، ولحظة المكافأة في نهاية العرض المسرحي (الإشادة بالمايسترو، وإرجاعه إلى فضاء ءارماس في موكب احتفالي بطولي).

أما على مستوى البنية العاملية، فنستحضر على مستوى التواصل العامل المرسل الذي هو التشبث بالهوية الأمازيغية، ويمثلها رمزيا فضاء ءارماس. أما المرسل إليه أو المستفيد العام، فيتمثل في الأمازيغيين الريفيين. أما على مستوى الرغبة، فالذات البطلة تتمظهر في صورة الفنان المايسترو، والموضوع المرغوب فيه هو تأليف أغنية المستقبل للأمازيغيين، مع الحفاظ على ءارماس، وقوام هذه الأغنية هي التغني بالوحدة، والدفاع عن الكينونة الوجودية للأمازيغيين.

وإذا انتقلنا إلى مستوى الصراع، فمساعد الفنان هو فنه ووعيه وبعض أصدقائه المحبين له، أما المعاكس فهم الأطفال والشيوخ والعجوز «حانا حادة».

ومن جهة أخرى، من يحاول استقراء الحقول الدلالية والمعجمية والسياقية، فسيجد مجموعة من اللكسيمات، سواء أكانت سيميمات أو ميتاسيميمات، تتواتر ترددا وتكرارا في العرض المسرحي، مثل: الهوية، والكينونة، والأرض، والوجود، والضياع، والصراع، والبقاء، والدين، والاستغلال، والاستلاب، والتغريب، والتدجين، والإبداع، والأصالة، والعلم، والانفتاح، والحياة، والموت، والإقصاء، والتهميش، والنبذ، . . . وتندرج معظم هذه الليكسيمات ضمن التشاكل الدلالي: الوجود والضياع، وهذا بدوره يتماثل مع تشاكل فني وجمالي آخر يتكون من ثنائية: الظلمة والنور.

هذا، ويمكن ضم هذه المعاجم القاموسية والحقول الدلالية والسياقية في مجموعة من التشاكلات السيميائية والمقومات النووية القائمة على السيمات والكلاسيمات (المقولات التصنيفية)، وهي: الفضائي، والطبيعي، والوجودي، والديني، واللغوي، والثقافي، والحضاري، والاجتماعي، والاقتصادي. . .

وإذا أخذنا على سبيل المثال سيمة/ءارماس/Armas، فتعني قاموسيا مكانا ونباتا[35]. وبالتالي،تتكون سيمة ءارماس من المقومات التالية: +/مكان/+/جماعي/+/تجمع/+/طبيعي/.

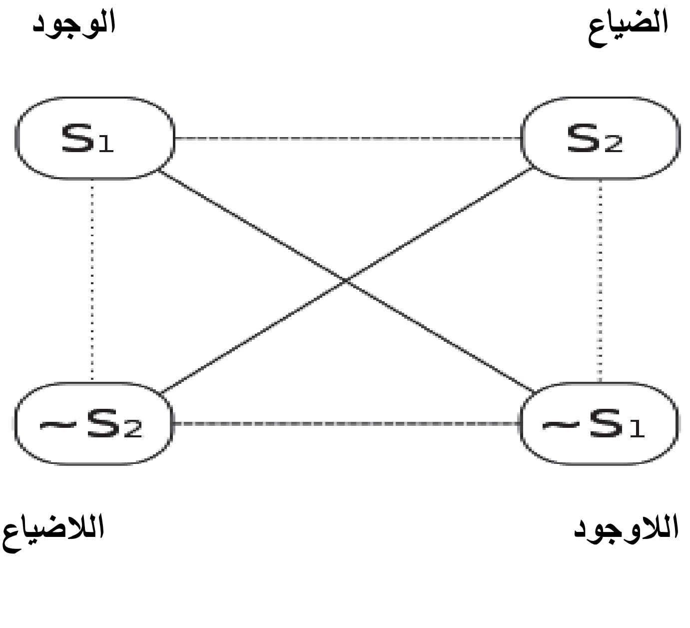
أما المربع السيميائي الذي يتحكم في المسرحية، فيتمثل في ثنائية الوجود والضياع. ويمكن توضيح العلاقات المنطقية والدلالية على الشكل التالي:

1– علاقات التضاد: الوجود والضياع؛

2– علاقات شبه التضاد: اللاوجود واللاضياع؛

3– علاقات التناقض: الوجود واللاوجود، والضياع واللاضياع؛

4– علاقات التضمن: الوجود واللاضياع، والضياع واللاوجود.



ويعني هذا أن المسرحية دعوة إلى الحفاظ على الهوية والكينونة والأصالة والإنسانية، وعدم التفريط في مقومات هذه الكينونة الوجودية، والتي بضياعها يضيع الإنسان الأمازيغي، ويندثر بشكل نهائي، وذلك وجوديا، وحضاريا، وتاريخيا، واجتماعيا، وثقافيا.

35 - Mohammed, Serhoual, *Dictionnaire tarifit-français*, Université Abdelmalck Essaàdi, Tétouan, Maroc, thèse de doctorat d'Etat ès lettres, option: Linguistique, Dirigée par Fernand Bentolila et Miloud Taifi, Année universitaire : 2001-2002, P478

▪ **الخشبــة الركحيــة:**

يقسم المخرج فخر الدين العمراني الخشبة الركحية إلى ثلاث مناطق أساسية، وهي: المنطقة العلوية التي يجعلها للديكور (المنزل، والحديقة، وشجرة الصبار)، والمنطقة الوسطى التي يجعلها حلبة للصراع الدرامي، مع تأثيث المنطقة اليمنى منها بالشجرة و«الكركور» (جدار) من الحجار، وتأثيث الجهة اليسرى منها بكوم من التبن. أما المنطقة السفلية من الخشبة، فيجعلها للتخاطب مع الجمهور تواصلا واستحضارا وإيحاء، كما يكسوها أيضا بمجموعة من النباتات المؤشرة على فضاء ءارماس في فصل الربيع. ويعني هذا أن خشبة المسرح مليئة بقطع الديكور، ومحشوة بشكل غير منظم؛ مما يجعل الممثلين أمام مجموعة من العراقيل والمشاكل تؤثر فيهم بشكل لافت للانتباه، وذلك على مستوى التموقع، والتنقل، والتحرك فوق الفضاء الركحي واللعبي. وكان من الأحسن أن يحذف المخرج بعض الديكورات الزائدة وغير الوظيفية، كما هو حال شجرة الصبار و«الكركور/الأحجار المكومة أو المتراكبة»، لكي يوسع من دائرة اللعب والتمثيل. وربما تكون خشبة المركب الثقافي بمدينة الناظور– من ناحية أخرى – غير مؤهلة بدورها لتستوعب مثل هذا النوع من المسرحيات ذات الديكور المكثف؛ لأنها قاعة واسعة من حيث الطول، ولكنها ضيقة من حيث العرض والعمق.

وعلى العموم، يلاحظ أن الديكور المسرحي الذي يوظفه فخرالدين العمراني لتسييج الحركة الدرامية، وتفضيتها، وتأطيرها، يعتمد على تثبيت المنظور الكلاسيكي على مستوى الرؤية البصرية، وعدم تشتيتها فيزيائيا وفضائيا وجماليا، مع التركيز على الكتل الشخوصية، والوسائل التصويرية المعمارية. وبالتالي، لم يستعن إطلاقا بالوسائل البلاستيكية واللوحات التشكيلية، كما يبدو ذلك جليا في الكثير من المسرحيات الأمازيغية الريفية.

هذا، ويتميز الديكور المستعمل في المسرحية بطابعه الواقعي التشخيصي. وبالتالي، فهو خال من كل المقومات التزيينية الباروكية التي نعرفها جميعا في مسرح عصر النهضة ومسرح القرن التاسع عشر[36]. بيد أن المخرج فخر الدين العمراني يشغل ما يسمى بالديكور السمعي البصري، قام بتوظيف الموروث الفني الأمازيغي المحلي بأغانيه التراثية، ورقصاته الفلكلورية، واستعمال تقنيات السينما أو ما يسمى كذلك بسينما مسرح في إطار ما يسمى بالديكور الرقمي. ويعبر الديكور دلاليا ووظيفيا عن اندماج الشخصية الدرامية في المكان والزمان، وإضفاء الطابع الذاتي على التواجد الإنساني فوق الخشبة.

36 - Pierre, Larthoma, *langage dramatique sa nature et ses procédés*, Presses universitaires de France ,Paris, 1980, P 107..

■ التموقـع فوق الخشبة المسرحية:

من المعروف أن الممثل يمكن أن يتموقع دراميا في الوسط للتأشير على صراع الحاضر، أو في منطقة الفوندو للإحالة على الماضي واسترجاع الذكريات، أو التموقع في المنطقة السفلى للتبشير بالمستقبل من جهة، أو الحوار مع الجمهور بشكل مباشر أو غير مباشر من جهة أخرى.

وهكذا، نجد العوامل الدرامية والقوى الفاعلة في مسرحية فخر الدين العمراني تتموقع دراميا في وسط الخشبة المسرحية، بغية تقديم خطاباتها وبرامجها السردية والحوارية والحركية، وذلك في صراع مع بعضها البعض. وفي بعض الأحيان، كان الممثلون لا يحترمون المواقع الدرامية المناسبة لهم بشكل جيد، وخاصة في مقدمة المسرحية التي بدت رتيبة ومملة؛ بسبب كثرة الوقفات الصامتة والفراغات البيضاء. وكان البعض الآخر يتموقع في المناطق الهامشية من الخشبة الركحية، لنسج مجموعة من المرويات والحوارات والمنولوجان بغية خدمة الحدث الرئيس. ولكن أحسن تموقع للممثلين كان في المشهد الثاني من المسرحية، وأسميه مشهد الراديو، وأيضا في المشهد الأخير (مشهد النهاية)، حيث ينتهي العرض برجوع الفنان إلى فضاء ءارماس، وتقديم آخر وصلة غنائية، وآخر رقصة فولكلورية في العرض المسرحي.

هذا، ويتحرك الممثلون فوق الخشبة الركحية أفقيا للدخول في صراع مشحون ومتوتر دراميا، وعموديا للهروب والاتساع والانفتاح، وتقاطعيا للتعبير عن تداخل الرغبات والقيم، ودائريا للتلميح إلى الهذيان والانغلاق والطيش، ويتم كل ذلك بإيقاع بطيء في اللوحة المشهدية الأولى، وبإيقاع سريع في اللوحة المشهدية الثانية.

ويتبين لنا من كل هذا أن الممثلين يتأرجحون بين المنطقة الدرامية الوسطى والمثلث الدرامي، مع تشغيل الأجنحة اليمنى واليسرى لتقديم الأحداث، وتأجيج الصراع بين الممثلين. بيد أن رقعة التموقع كانت في مساحة ضيقة من ركح مستطيل، مكثف بالقطع الديكورية المعرقلة للشخصيات الدرامية في غالب الأحيان.

■ تركيـب المسرحيـة:

تتركب المسرحية في جوهرها من ثلاثة فصول رئيسة ومجموعة من المشاهد والمناظر الثابتة. ويمكن توزيع الفصول إلى ثلاث متواليات مقطعية: متوالية التعرف على فضاء ءارماس، وتملكه من قبل الفنان، ومتوالية طرد الفنان والغزاة من الفضاء، ومتوالية إرجاع الفنان من قبل الجماعة إلى ءارماس مرة أخرى. ويتكون كل فصل أو متوالية من

مجموعة من المشاهد الطويلة. ويتغير الفصل بتغير الإضاءة وبعض قطع الديكور. ويتم التغيير بطريقة مختلة وخاطئة، وبدون تقديم أو تشغيل للفواصل الموسيقية. وهنا، ينبغي للمخرج في المستقبل أن يفكر جيدا كيف يجد الحلول الفنية والجمالية للفواصل والتوقفات لتغيير الديكور، إما أن يشغل الموسيقا، وإما يستعمل الإضاءة للتعتيم أو التبئير، وإما يبحث عن حلول أخرى مناسبة ومواتية للعرض المسرحي المحكم.

وإذا تأملنا المسرحية جيدا، فإننا نجد ثلاث لوحات درامية متعاقبة، لوحة المقدمة، ولوحة العرض، ولوحة النهاية. وإذا كانت لوحة الوسط (لوحة الراديو) لوحة فنية جيدة وتحفة مسرحية رائعة، فيعود ذلك إلى الفنانين القديرين: عبد الواحد الزوكي ومحمد كمال المخلوفي، اللذين استطاعا أن يقنعا الجمهور بملامح وجهيهما المتحركين بشكل جيد. وهنا، أقول بأن الممثل عبد الواحد الزوكي من أروع الممثلين في منطقة الريف مسرحيا وسينمائيا، وله باع كبير في نجاح المسرحية. ولو لم يكن هذا الممثل إلى جانب كمال المخلوفي ومحمد التعدو لفشلت المسرحية فشلا ذريعا؛ لأن باقي الممثلين غير مؤهلين للعب المسرحية، باستثناء لويزا بوستاش. والسبب في ذلك أن المخرج لم يختر الشخصيات حسب مؤهلاتهم المسرحية، بل اختارهم في ضوء معايير أخرى غير علمية، ولا فنية، ولا جمالية. وكان عليه أن يختار - مثلا- الطيب المعاش، وعبد الله أنس، وطارق العاطفي، ويختار شخصيات نسائية أخرى لها تجربة احترافية كسميرة المصلوحي ووفاء مراس... ولو كان المخرج قد اختار هؤلاء الممثلين، لكانت المسرحية فعلا تحفة فنية رائعة في منطقة الريف. ونقول كل هذا الكلام؛ لأن العرض يبدأ بمقدمة مسرحية ضعيفة مملة ورتيبة. وبالتالي، لم ينجح محمد التعدو في إقناعنا بعرضه الفني والجمالي، كما في الحلقة الثانية مع عبد الواحد الزوكي؛ بسبب تموقعه بين ممثلين ضعاف لا علاقة لهم بالمسرح لا من قريب ولا من بعيد. لأن المخرج، كما قلنا سابقا، لم يحسن اختيار الممثلين في ضوء معايير فنية ومقاييس تشخيصية معينة، بل يختار مجموعة من الممثلين لا يعرفون الأمازيغية أصلا. لذا، فقد جاء حوارهم غامضا وملتبسا، وغير مفهوم. أما خاتمة العرض المسرحي، فنلاحظ فيها شيئا من المتعة الفنية والجمالية، وذلك برقصاتها الفلكلورية والغنائية. وأتمنى أن يعيد المخرج فخرالدين العمراني تركيب المقدمة بشكل محكم ومتقن، ومعالجتها دراميا من جديد، بانتقاء ممثلين أكفاء جدد، واستبعاد الباقي، ناصحا إياهم بأن يتعلموا المسرح نظرية وممارسة.

والمقصود من كل هذا أن مشهد الراديو ومشهد الخاتمة مشهدان ناجحان، أما مشهد المقدمة، بما فيها اللوحات الرقمية والسينمائية المستجدة، فهي ضعيفة فنيا وجماليا، وتحتاج

إلى معالجة دراماتورجية جديدة، وذلك بإبعاد المنولوجات السلبية، وتسريع إيقاع الحوار، والابتعاد عن الصمت والفراغ، وتجنب البياضات المملة.

■ **الإضــاءة المسرحيــة:**

تشتغل المسرحية المعروضة في البداية على **إضاءة ساطعة عامة**، رغبة في نقل فضاء «ءارماس» في لقطة بانورامية مجملة، وذلك بكل معالمه الهندسية والسينوغرافية، وتحديد تقاسيمه المكانية والجغرافية، وتبيان خصائصه الفنية والحضارية والاجتماعية، ورصده بكل علاماته الرمزية المباشرة وغير المباشرة، والتقاط مؤشراته السيميولوجية، وإضاءة علاماته الدلالية، بغية التعبير عن الهوية الأمازيغية والكينونة المحلية الأصيلة، والتدلال على أن فضاء ءارماس يشكل الأرض والحياة والوجود والبقاء للإنسان الأمازيغي. وبالتالي، فهو فضاء للجميع، وملك لكل الأمازيغيين، ويؤشر على الوجود الحقيقي للإنسان الأمازيغي الريفي. ومن ثم، ينتقل مصطفى الخياطي (التقني المتخصص في الكهرباء) من توظيف الإضاءة العامة الشاملة ذات البعد المشهدي البانورامي إلى استخدام **الإضاءة المركزة الخاصة** أو المبئرة الساطعة، بتنوير أمكنة ركحية معينة من الخشبة المسرحية، سواء أكانت في الوسط الدرامي أم في أطرافه الهامشية المحاذية لجهة الملعب أو جهة الحديقة، أم الواقعة في جهة الفوندو أم الجهة السفلية المحاذية للجمهور، على غرار لقطات التكبير أو لقطات الزوم تبئيرا وتركيزا وتنويرا وتجسيدا وتشخيصا. وثمة أيضا **الإضاءة التموجية** التي تصور لنا، من جهة، مجموعة من الرقصات الجنونية للفنان المايسترو الذي كان يؤلف مسرحية السنة لزوار فضاء ءارماس. ومن جهة أخرى، تصور لنا رقصات نسائية أنتروبولوجية أمازيغية طوطمية وطابوية تحوم حول الميت، وذلك لبعث الحياة فيه، ومحاولة إيقاظه من جديد، ليعود إلى روحه السحرية النابضة الأولى.

هذا، ويستعمل مصطفى الخياطي مجموعة من **الإضاءات السياقية** من خلال تحريك عاكسات الإضاءة أو البروجيكتورات، التي كانت تعكس أضواء مختلفة بيضاء وحمراء وصفراء وبنفسجية، وذلك حسب المواقف الدرامية التراجيدية والكوميدية. وتتسم بعض هذه البروجيكتورات بكونها **عاكسات ضوئية عمودية مستقيمية**، ذات سلايدات زجاجية ملونة لتشديد الضوء أو تبهيته، أو **عاكسات مائلة منحرفة**، ولكنها كانت ثابتة، وليست متحركة. وإلى جانب ذلك، لم تكن هناك **إضاءات أرضية** مثبتة على الخشبة الأمامية من الركح، كما رأينا في الكثير من العروض المسرحية الأمازيغية. لذا، تكتفي هذه المسرحية الأمازيغية بالإضاءة الفوقية فحسب.

هذا، وتتأرجح هذه الإضاءات المتنوعة سيميولوجيا بين النور والعتمة، والحياة والموت، والحب والكراهية، والتجاذب والتنافر، والسلم والحرب، والتعايش والعدوان، والإيثار وحب التملك... ولكن المخرج لم يشغل الإضاءات النوعية الأخرى تقنيا وسيميولوجيا، كالتأرجح بين الإضاءة الباردة والإضاءة الساخنة بشكل جيد، من أجل خلق المشاهد الدافئة والرومانسية، أو بغية التعميق في تصوير الأحداث الدرامية كمشهد القتل ـ مثلا ـ.

وبناء على ما سبق، يوظف المخرج الإضاءة العامة، والإضاءة الخاصة، والإضاءة التموجية، والإضاءة التصويرية، والإضاءة الموحية، وذلك للتعبير عن دلالات العرض المباشرة وغير المباشرة، ورصد أبعاده الذاتية والموضوعية والمرجعية.

- **الصـــورة الإيـقاعيــة:**

نقصد بها الصورة الموسيقية والغنائية والتنغيمية التي ترتبط بالبداية (الموسيقي الاستهلالية أو موسيقى الجنيريك)، أو العرض (الموسيقى التصويرية أو التعبيرية أو المشهدية)، أو النهاية (موسيقى الاختتام والانفراج)، كما تتلون الموسيقى بتلون المشاهد المسرحية رعبا وأمنا، فرحا وحزنا، سعادة وشقاء، مرحا ومأساة... وهذا حاضر في مسرحيتنا الأمازيغية بشكل من الأشكال.

وثمة مجموعة أخرى من الصور الإيقاعية والموسيقية والغنائية كالصورة النغمية السمفونية المرتبطة بالمايسترو، والصورة النغمية التعبيرية، والصورة النغمية التصويرية، والصورة النغمية الفلكلورية، والصورة النغمية الساخرة، والصورة النغمية الراقصة.

وتتميز الصور الموسيقية التنغيمية في هذا العرض المسرحي بتكرار المقاطع، والملاءمة مع سياقات المسرحية وأحوالها النفسية ومشاهدها التصويرية والتعبيرية، وتوظيف الأنغام الموسيقية بشكل جزئي أو كلي، والتأرجح بين المتعة والفائدة.

- **السينوغرافيــا المشهدية:**

يمكن القول، بكل صراحة وموضوعية، بأن المسرحية ناجحة من حيث الديكور والسينوغرافيا، فقد استطاع الأستاذ محمد العمالي أن يؤثث خشبة المسرح بمجموعة من القطع المتنوعة التي تعبر عن سينوغرافيا واقعية موحية ومعبرة، وإن كان هذا الديكور المغلق في الحقيقة ذا وظيفة تأطيرية وتصويرية تفسر أحداث المسرحية، وتحيل على فضاء عارماس بكل دلالاته السطحية والثاوية، وتحمل علامات نصية ومرجعية وإيديولوجية.

بيد أن بعض القطع الديكورية تبقى غير وظيفية، ولم تشغل بشكل جيد، لتشحن بالأحداث الدرامية كشجرة الصبار مثلا، بل تتحول عناصر من هذا الديكور في كثير من الأحيان إلى معيق، يحول دون تحرك الممثلين تحركا جيدا فوق خشبة الركح، مثل: أكوام التبن، والكركور، والشجرة. وينبغي على المخرج والسينوغراف معا التفكير في الاقتصاد على مستوى التأثيث تخييلا وإيهاما، من خلال البحث عن جداريات ولوحات تشكيلية تصور لنا فضاء ءارماس، وذلك بشكل إيحائي ورمزي أكثر من تصويره بشكل مادي مجسم، وكل ذلك من أجل توسيع رقعة الخشبة، وتوفير مساحة كافية للممثلين، لكي يقدموا فرجتهم المسرحية في أحسن الظروف والأحوال.

وعلى الرغم من هذه الملاحظات الهينة، فإن السينوغرافيا كانت موفقة وناجحة بظلالها وألوانها وأضوائها. كما أن **السينوغرافيا السينمائية** نجحت أيضا في تقديم وثائقها التسجيلية حول مشهد الجريمة وأحداث الثورة الريفية، على الرغم من وجود اختلالات تقنية على مستوى الانعكاس الأوتوماتيكي. فقد استطاعت هذه الرؤية التوثيقية السينمائية في جذب المتفرج، وإثارته ذهنيا ووجدانيا وحركيا. أما **السينوغرافيا الكوريغرافية** الجسدية مسرحيا، فتحمل في طياتها دلالات أنتروبولوجية أفريقية وأمازيغية، تحيلنا على الجريمة الأولى لدى فرويد، وعلى ثقافة الطوطم والطابو. بيد أن الرقصات الكوريغرافية تبقى محدودة ونمطية، ولم تتنوع إلى أشكال كوريغرافية جديدة.

- **الحركات المسرحيـــة:**

من المعلوم أن المسرحية الناجحة هي التي تعتمد على الحركات أو ما يسمى بالجيستوس. والحركات في المسرحية المعروضة هي أنواع مختلفة، فنجد حركات الوجه والرأس، وحركات اليدين، وحركات الجسد، وحركات الرجلين، وحركات الرقص والغناء. ولم نجد حركات مسرحية مناسبة ولائقة في مقدمة المسرحية، إلا مع الممثل محمد التعدو الذي قدم لنا مجموعة من الحركات اليدوية، وحركات الوجه والرأس، بالإضافة إلى حركات الرقص والغناء، ليظهر لنا بمظهر مايسترو سيمفوني مجنون وفنان عبقري، يؤلف بجدية ومثابرة مسرحية مستقبلية رائعة للإنسان الأمازيغي، والتي تتغنى في جوهرها بالوحدة والهوية الأمازيغية. ولكن الممثل الوحيد الذي استطاع أن يمتلك حركات وظيفية هادفة، وبناءة، ولها معنى، هو الممثل القدير عبد الواحد الزوكي الذي كان يتكلم بالحركة أكثر مما كان يتكلم باللغة، وتتحدث ملامح وجهه وتفصح، أكثر مما تضمر وتخفي. وعليه، فالحركات التي استعملت في المسرحية حركات وظيفية، وذلك مع الممثلين الأكفاء والمقتدرين

كمحمد التعدو، وعبد الواحد الزوكي، وكمال المخلوفي. وثمة حركات مجانية زائدة مع بعض الممثلين المبتدئين، بل يمكن الحديث عن حركات بيوميكانيكية قليلة جدا أثناء ترقيص الأصابع في مشهد الموت. ويمكن الحديث ضمن الصورة الحركية أو الكوريغرافية داخل هذا العرض المسرحي عن أنواع عدة من الصور الجسدية المسرحية:

1- **الصورة الجسدية العادية:** نجد هذه الصورة غالبا في هذا العرض الكلاسيكي، حيث يلاحظ غياب الجسد بشكل مطلق وكلي عند بعض الممثلين الذين كانوا يكتفون فقط بالملفوظ اللغوي والحواري. وبالتالي، تنعدم هنا الدلالات السيميائية، وتفتقد المقصدية الحقيقية من المسرح، والتي تتمثل في المتعة والفائدة.

2- **الصورة الجسدية الموشومة:** يكتسي هذا الجسد فوق خشبة المسرح أشكالا متنوعة من الوشم، وذلك للتعبير عن طقوس ثقافية وحضارية، وهذا حاضر بشكل لافت للانتباه في هذا العرض المسرحي.

3- **الصورة الجسدية الاحتفالية:** يعتمد هذا العرض المسرحي على جسد طقوسي شعائري شعبي فلكلوري، وذلك من خلال أداء رقصات أمازيغية تذكرنا برقصات إمذيازن.

4- **الصورة الجسدية السيميائية:** يتحول الجسد في هذا العرض المسرحي إلى علامات، ورموز، وإشارات، وأيقونات، ومفردات بصرية.

5- **الصورة الجسدية السريالية:** يكتسي الجسد في هذا العرض المسرحي طابعا هستيريا وجنونيا وهذيانيا لدى الفنان المايسترو، الذي كان يؤلف أغنية فنية ورائعة للأمازيغيين بمناسبة العام الجديد.

6- **الصورة الجسدية الآلية:** يتحول الجسد في مسرحيتنا أيضا إلى آلة حية نابضة بالحياة والحركة، حيث يقوم الجسد بحركات بلاستيكية تشبه الآلة أو الروبوت، وذلك على غرار مسرح البيوميكانيك لدى الروسي مايرخولد أو مسرح كروتوفسكي...

10- **الصورة الجسدية العراكية:** تحضر هذه الصورة بشكل واضح أثناء المواجهة الصدامية بين سكان ءارماس والغزاة الأجانب، وذلك لامتلاك الموضوع المرغوب فيه.

- **سيميـاء الإكسسوارات:**

تقوم بعض الإكسسوارات في العرض المسرحي بدور هام، وذلك باعتبارها توابع للفعل من أجل تحصيل الموضوع المرغوب فيه، مثل: قيثارة الفنان، والطبل، والدف،

والمزمار«ثامجا»، والعصا، وقارورة الماء «أقبوش»، وخبز الشعير«أغروم ءيماندي»، وأداة التشطيب «ثامذواست»، والقنديل، وأكوام التبن، والهيدورة (البساط)، والراديو... فكل هذه الإكسسوارات لها دلالات وظيفية سياقية ودرامية، فهي تحيل في طياتها على الصراع بين الذات والموضوع، والصراع بين العلم والجهل، والتعبير عن أصالة الإنسان الأمازيغي في مواجهته لرياح العولمة، واطلاعه على مستجدات الحداثة والتغريب. وتؤشر هذه الإكسسوارات أيضا على ضرورة التشبث بالهوية الأمازيغية (أيقون كتابة تيفيناغ)، والحفاظ على الكينونة والوجود الأمازيغي على المستوى الحضاري والثقافي والإثني واللغوي.

- **سيميـاء الملابـس:**

من الأكيد أن عبد السلام بوكلاطة قد نجح أيما نجاح في اختيار الملابس الأمازيغية أحسن اختيار لممثلي هذا العرض المسرحي، حينما ينتقي مجموعة من الألبسة الأمازيغية للنساء والرجال والأطفال، كريزار (الإزار)، وأحزام (الحزام)، ودفين، والقميص، وقاندورا، وثاسبناشت، والعباءة، والبلغة، وقوبو، والقفطان، وأرازاث... وتتسم هذه الألبسة بتفصيل أنيق وجميل وجيد. وترد هذه الألبسة في سياقات درامية لتعلن هوية الإنسان الأمازيغي، والتشبث بالكينونة، والتمسك بالهوية المحلية. وفي الوقت نفسه، يوظف العرض المسرحي ألبسة غربية للتعبير عن غربة الإنسان الأمازيغي، وانبهاره بالغرب، وسعيه الجاد للتقليد والتجديد، وإن كان ذلك على حساب قيم الأصالة والإنسية الأمازيغية.

وعليه، يشغل عبد السلام بوكلاطة قطعا متنوعة تغطي الرأس والجسد والرجلين، للتأشير على مميزات الإنسان الأمازيغي، دون أن ننسى الحلي التي كانت تتفرد بها المرأة الأمازيغية تزيينا وهوية ووجودا وتحضرا.

- **سيميـاء الماكيــاج:**

يستعين المخرج فخرالدين العمراني بالآنسة مينة عاطف في بناء مسرحيته، وتشكيلها جماليا عن طريق وضع الماكياج، الذي كان رائعا ومعبرا ودالا، كما يظهر ذلك في تصفيف شعر الفنان المايسترو المجنون بفنه وإبداعه وعبقريته، وتصفيف شعر الممثلات، واختيار ماكياجهن، الذي كان يحمل في حقيقته عبق التراث والأصالة. وما استعمال الوشم داخل العرض المسرحي في الحقيقة إلا علامات أيقونية للتزيين، والتجميل، والتعبير عن الهوية الأمازيغية، وتشكيل الجمال الأمازيغي في لوحات تشكيلية متنوعة، تعبر أيما تعبير عن

جمال الوجه والقوام والقد والجسد. وكان هذا الجمال الماكياجي في جوهره متناسقا مع الثياب والحلي أيما تنسيق. ومن ثم، فقد كان هذا الماكياج يعبر دلاليا ومقصديا عن الإنسان والمكان والزمان، ويحدد الهوية الأصلية. والآتي أنه يتضمن علامات الكينونة الأمازيغية، ومؤشرات الإنسية البربرية بالمفهوم الإيجابي، لا بالمفهوم السلبي.

- **توظيـف التـراث:**

يوظف المخرج فخرالدين العمراني في عرضه المسرحي "ءارماس" الموروث الأمازيغي والعربي والإنساني، إذ يشغل مجموعة من الأشكال الاحتفالية اللعبية الفطرية والمكتسبة عبر الاحتكاك بالثقافات الأخرى، وهي لعب خاصة بالأطفال والنساء، كلعبة "إيمدقان"، ولعبة "القفز على الحبل"، ولعبة "الجري"، ولعبة "حانا ثامزا"، ولعبة "بيكو طورو تايني"، ولعبة "أقنوفار"...

ويوظف المخرج أيضا أشكالا غنائية وموسيقية كأغاني إمذيازن القديمة، والأغاني الأمازيغية المعاصرة، والأغاني الملتزمة كأغنية بنعمان وأغنية ميمون الوليد... كما يشغل الفلكلور التراثي كالرقص الجماعي أحواش، الذي يتخذ طابعا جماعيا، حيث يشارك فيه الرجال والنساء معا. كما ينفتح المخرج على الرقص الأنتروبولوجي الأفريقي القائم على رقصات الطوطم والطابو أثناء الدوران حول الميت. ومن جهة أخرى، يستثمر فكرة التعاون الجماعي، والتي كانت تسمى عند الأمازيغ بتويزا. وينفتح المخرج أيضا على أشكال تراثية عالمية، حين يوظف الموسيقى السمفونية للتعبير عن هذيان الفنان، والتأشير على جنونه، والتأكيد على خبله الفني.

- **مدرسـة التشخيـص:**

ينطلق الممثلون في هذا العرض المسرحي على مستوى الأداء والتمثيل من مدرسة التشخيص الخارجي، توازيا مع مقومات مدرسة كوكلان التي ترتكز على التمثيل البراني، والأداء التلقائي المباشر، هذه المدرسة الأدائية مخالفة لمقومات مدرسة ستانسلافسكي القائمة على المعايشة الصادقة، والتناول الداخلي للمشاعر والمواقف الدرامية. ويعني هذا أن الممثلين كانوا يمثلون بطريقة خارجية سطحية غير مقنعة، ولكن البعض منهم نجح في أداء هذا التشخيص الخارجي، مثل: عبد الواحد الزوكي، وكمال المخلوفي، ومحمد التعدو.

■ **تقنيـات الإخـراج المسرحي:**

يصدر المخرج فخرالدين العمراني في هذا العرض المسرحي الدرامي عن المسرح التوثيقي التسجيلي، كما يبدو ذلك واضحا عند برتولد بريخت، وبيتر فايس، وبيسكاتور، من خلال توظيف الشاشة السينمائية لترجمة أحجية الجدة «حادة» بصريا وجماليا، وهذه الطريقة جيدة في نقل المشاهد الدرامية، وتشخيصها بصريا. ويعتبر فخرالدين العمراني المخرج الثاني الذي يوظف تقنية سينيمسرح، بعد سعيد المرسي في مسرحيته «**ثاسيرت/ الطاحونة**». كما يستعين كذلك بتقنية تكسير الجدار الرابع، ويستعمل السرد والحكاية لتنوير الجمهور. هذا، ويجمع فخرالدين العمراني في مسرحيته بين الرقص والموسيقا والسرد والشعر والأمثال والغناء والسينما والتشكيل والهندسة، وغير ذلك من الفنون والعلوم المعارف، مستفيدا من المسرح الشامل الذي يدعو إليه مسرح بيتر بروك والمسرح الاحتفالي على حد سواء.

ومن هنا، فالمخرج فخرالدين العمراني يستفيد من مجموعة من المخرجين والمدارس المسرحية، فيجمع بينها تركيبا وإدماجا وصهرا، لخلق عمل فني وسينوغرافي متنوع، يرضي الجمهور والنقاد على حد سواء.

■ **الصــورة الرصديــة:**

تعتمد الصورة الرصدية على تلقي الصور المسرحية ذهنيا ووجدانيا وحركيا، ويخضع هذا التلقي السيميائي الافتراضي لمجموعة من العناصر السيميائية، كابتياع التذكرة من شباك التذاكر، وحجز المقعد المناسب، والدخول في عملية تعاقدية مع منتج العرض، بحيث ينبغي أن يراعي أفق انتظاره فنيا وجماليا. وعلى الرغم من ذلك، توجد عروض تخيب هذا الأفق، أو تؤسسه من جديد. وبعد مرحلة الاستعداد لتلقي العرض، تبدأ مرحلة الرصد والتقبل عن طريق التفرج والتتبع والمشاهدة، والعمل على تخزين الصور المفيدة والممتعة، والقيام بتفكيكها وتركيبها عن طريق ممارسة التحليل والتأويل والنقد. وهنا، نتحدث فعلا عن المتقبل الافتراضي الواعي والمتنور، ولا نتحدث عن الراصد العادي والساذج.

هذا، وتصدر مجموعة من ردود أفعال من قبل الجمهور كالتصفيق، والتصفير، والاعتراض، والتشجيع، والضحك، والاندماج في الدور. وهذه المرحلة التقويمية مهمة للعرض المسرحي لتصحيح الأخطاء الفنية والجمالية والتقنية، وذلك باستعمال آلية الفيدباك.

وعلى العموم، يتلقى المشاهد أثناء رصده لمشاهد الفرجة الدرامية مجموعة من الصور الأيقونية. وفي هذا، يقول بيرس: «ليست الكلمة أو الماركة المادية الدجالة علامة وحسب، بل كذلك الصورة التي يمكن أن تثيرها في ذهن من يتلقاها – علامة بواسطة الشبه، أو كما نقول، أيقونة– يمكن أن تكون علامة للصورة المشابهة لها في ذهن من أرسلها»[37].

هذا، وتتحكم في علاقة المؤدي بالراصد مجموعة من القواعد التداولية وقواعد السياق. أي: هناك قواعد تتحكم في اتفاقات الاتصال بين الطرفين داخل السياق الدرامي. وتقوم هذه العلاقة على مبدإ التعاون، وفهم الإرساليات، وتفسيرها، وتشفيرها، وتفكيكها، وذلك بالاعتماد على قواعد نحوية ودلالية وصوتية، مع ضرورة فهم قواعد البلاغة، واستيعاب قواعد النطق والإلقاء، ومعرفة المقاصد البلاغية والخصائص الفنية والجمالية والأسلوبية، وتملك الكفاءة النصية لتأويل النصوص والعروض المسرحية اتساقا وانسجاما وتداولا ورهانا.

ومن هنا، فلقد تلقت مسرحية «ءارماس» مجموعة من الصور الرصدية، فقد كانت هناك **صورة رصدية انبهارية** تقوم على الانبهار والإعجاب بالفرجة الدرامية، كما يدل على ذلك كثرة التصفيق والتشجيع والمدح والثناء، والإشادة بالمخرج والممثلين على حد سواء. وفي المقابل، هناك **صورة رصدية محايدة** تتعامل مع المسرحية من خلال منطق الاستهلاك والاستمتاع، كما عند بعض المشاهدين السذج الذين تنقصهم المعرفة المسرحية نظريا وتطبيقيا. علاوة على ذلك، هناك **صورة رصدية احترافية** لدى بعض المخرجين المسرحيين المحترفين والمهنيين، وترى أن ثمة مجموعة من الهنات والأخطاء الميزانسينية في هذا العرض المسرحي. وهناك **صورة رصدية نقدية عالمة** لدى بعض النقاد المتخصصين في مجال النقد الأدبي (جميل حمداوي، وجمال الدين الخضيري مثلا...)، **وصورة رصدية إعلامية صحفية**، سواء أكانت ورقية أم رقمية، كما عند مجموعة من المدونين والصحفيين الذين اكتفوا بتلخيص المسرحية، وتبيان ردود أفعال المتفرجين والراصدين. **وهناك كذلك صورة رصدية رقمية** التي تتمثل في زوار المواقع الذين يشاركون بآرائهم وتعليقاتهم سلبا أو إيجابا.

2- مرحلــة الاستنتــاج والتركيــب:

يمكن تركيب العرض المسرحي سيميائيا ودلاليا في ثنائية الوجود والضياع. أي: إن المسرحية تدعو إلى الحفاظ على الهوية والكينونة والوجود الأمازيغي، وذلك بالحفاظ على ءارماس، رمز الأرض والكينونة. ويرمز هذا الفضاء الحميم إلى الأرض والهوية والبقاء.

.37 - Peirce, Charles S, *Collected papers*. Cambridge, Mass, Harvard U.P, (1931-1958), P 433

وكل تفريط في هذا الفضاء المدمج، سيعرض صاحبه إلى الضياع والتهميش والاغتراب والموت والاندثار الكلي. ومن هنا، تتخذ المسرحية طابعا رمزيا للتأشير على الهوية أو الكينونة، التي طالما تغنى بها الكتاب الأمازيغيون في المسرح منذ التسعينيات من القرن العشرين، مع فؤاد أزروال، وفاروق أزنابط، وسعيد المرسي، وشعيب المسعودي، وآخرين. ومازلنا نردد هذه التيمة أو الموضوعة إلى يومنا هذا في سنوات الألفية الثالثة. وكان من الأفضل تجاوز هذه التيمة إلى تيمات أكثر أهمية وحساسية، تؤرق الإنسان الأمازيغي في حاضره ومستقبله، كمشكل البطالة، ومشكل بناء الذات، ومشكل الوعي، ومشكل الثقافة، ومشكل التصالح مع الذات، ومشكل بناء الإنسان الأمازيغي، إلى جانب مشاكل أكثر جدارة واستحقاقا. ولا يعني هذا أن مشكل الهوية مشكل غير مهم، بل تناولناه كثيرا في أشعارنا وأغانينا ومسرحنا بما فيه الكفاية، حتى كدنا أن نقول: إن الأدب الأمازيغي بمنطقة الريف هو أدب الهوية والكينونة والإثنية ليس إلا.

وإذا انتقلنا من مرحلة التحليل السيميائي إلى مرحلة التأويل، كما ينص على ذلك بول ريكور، فثمة رسائل في المسرحية ذات أبعاد إيديولوجية خطيرة، تثير التطرف، وتبعث مشاعر العدوان والكراهية في نفوس الجماهير الأمازيغية، وهي تصفية الحساب مع الإنسان العربي المسلم، الذي يعتبر في جزء من المخيال الأمازيغي المتطرف العدو اللدود الذي سرق أرضنا وهويتنا وكينونتنا. ويضر هذا الخطاب العرقي الشوفيني بشكل من الأشكال بالمسرحية فنيا وجماليا. كما يلاحظ هجوم واضح على اللغة العربية واللغات الأجنبية، بينما تفرض علينا العولمة الانفتاح قدر الإمكان على جميع اللغات والحضارات والإثنيات، وألا نكون محليين فقط؛ فلا يمكن إطلاقا تبليغ الخطاب الأمازيغي إلى العالم بلغة تترنح بالحقد والكراهية والعدوان والإقصاء.

كما أن هذا العرض المسرحي فضائي بالدرجة الأولى؛ لأن البطل الحقيقي هو فضاء ءارماس، ويحمل علامات سيميولوجية تدل على ضرورة التمسك بالهوية الأمازيغية، والحفاظ على هذه الإنسية الموروثة أبا عن جد.

خاتمـــة:

وخلاصة القول: إن مسرحية «**ءارماس**» للمخرج فخرالدين العمراني عرض سينوغرافي ممتع، يدل على ثنائية الوجود واللاوجود، ويؤشر على ضرورة الحفاظ على الهوية الأمازيغية، ومواجهة كل من يعتدي عليها بشتى الوسائل المكنة. كما تنتقد المسرحية واقع الإنسان الأمازيغي، والذي يتسم – كما هو معروف ـ بالتشرذم، والتمزق، والانفصام، وترجيح المصالح الشخصية، وتمجيد الفكر الأناني والبراجماتي. وفي الوقت نفسه، تحث المسرحية على بناء الإنسان الأمازيغي بناء حضاريا وثقافيا، بشكل صحيح وسليم، مع دعوته إلى الاتحاد والتعاون والتضامن والعمل.

وعلى مستوى الشكل، تعتمد المسرحية على مقومات المسرح الوثائقي التسجيلي البريختي، وترتكن أيضا إلى مقومات المسرح الشامل، مع الاستفادة من المسرح الاحتفالي. وتحتاج هذه المسرحية الناجحة في وسطها ونهايتها، مع فشلها في مقدمتها، إلى معالجة درامية أخرى وملحة لبدايتها، وتصحيح مشاهدها فنيا وجماليا، وذلك بالاعتماد على ممثلين آخرين أكفاء ومقتدرين، والابتعاد عن منطق انتقاء الممثلين القائم على الصداقة والإخوانيات، دون الاحتكام إلى شروط الفن المسرحي الأصيل، والذي يستوجب الكفاءة المتميزة والقدرات المهارية الاحترافية. كما ينبغي للمخرج أن يتجنب الموسيقى الآلية الخلفية «بلاي باك»/ **Play Back**، ودفع الممثلين إلى الاعتماد على أنفسهم في الغناء والرقص والتمثيل.

وعلى الرغم من هذه الملاحظات الموضوعية، والهنات البسيطة، فإن المخرج فخرالدين العمراني قد جدد مسرحيا بتوظيف آليات السينما، واستعراض سينوغرافيا ناجحة، وعرض لوحات غنائية وموسيقية ممتعة، وتقديم الفنان محمد كمال المخلوفي لأول مرة كممثل متمكن وموهوب، له قدرات رائعة في مجال الفن والتمثيل في منطقة الريف. كما استطاع أن يقدم لوحة مشهدية متميزة مسرحيا، وهي لوحة الراديو، والتي تعد من أروع اللوحات المسرحية التي شاهدناها في المسرح الأمازيغي بمنطقة الريف.

المراجع

- Pierre, Larthoma, *langage dramatique sa nature et ses procédés*, Presses universitaires de France, Paris, 1980.

- Charles, S, Peirce, *Collected papers*. Cambridge, Mass, Harvard U.P, (1931-1958).

- Mohammed, Serhoual, *Dictionnaire tarifit-français*, Université Abdeimalck Essaàdi, Tétouan, Maroc, thèse de doctorat d'Etat ès lettres, option: Linguistique, Dirigée par Fernand Bentolila et Miloud Taifi, Année universitaire:2001-2002.

المسرح الأمازيغي: الجماليات والدلالات

دة. نوال بنبراهيم

بلغ المسرح الأمازيغي مع بداية الألفية الثالثة نضجا واضحا، سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو الإنجاز الركحي، أعطى إشراقات جديدة قامت على فهم أدوات الإنجاز المسرحي وجمالياته، وعلى اختمارات اجتماعية وسياسية وثقافية قدمت إبداعا سعى إلى تجاوز البداية والإنتاج التقليدي على يد مجموعة من الممارسين المسرحيين الذين راهنوا على إبراز مهارتهم في صناعة الفرجة المسرحية.

فحقق المسرح الأمازيغي بذلك حضورا لافتا للانتباه يقتضي الآن ضرورة توضيح موقع ممارسته، وموقع توازنه داخل الشبكة الحرفية والمهنية خاصة وأنه أكد دوره في الانخراط في المنظومة المسرحية المغربية، وذلك من خلال إنتاجاته المتنوعة، وانفتاحه على الداخل والخارج، وتنظيمه لمهرجانات وتظاهرات محلية ووطنية ودولية بهدف تقدم المسرح المغربي ورجاله وتقنين مهنه؛ وبعبارة أخرى من أجل تطور الشأن المسرحي المغربي برمته.

إن هذا التطور الملموس الذي عرفه المسرح الأمازيغي في السنوات الأخيرة يحثنا على طرح الأسئلة التالية: ما هي إضافاته في المنظومة المسرحية المغربية ؟ ما أثره في المنعطف الفرجوي المسرحي المغربي المعاصر من الناحية الفنية والجمالية والتقنية ؟ ما هو الأفق الجديد الذي يستشرفه من حيث أن المسرح هو سيرورة مجددة لبنية الاختلاف والاستمرار ؟

تسعى مداخلة «المسرح الأمازيغي: الجماليات والدلالات» إلى قراءة واقع المسرح الأمازيغي في السنوات الأخيرة وتتبع ملامح تطور مشهده من خلال مناقشة الأسئلة المطروحة أعلاه عبر النقط التالية:

- المسرح الأمازيغي: تجارب ورؤى.
- متغيرات المسرح الأمازيغي.
- رهانات المسرح الأمازيغي الحديث.

1- المسرح الأمازيغي: تجارب ورؤى

مما لاشك فيه أن المسرح المقدم باللغة الأمازيغية راكم تجارب مختلفة تلاقحت فيها عناصر الفرجة الشعبية المغربية الأصيلة وعناصر مسرحية عربية وأخرى غربية، وتأثرت بالآثار الفنية القديمة والحديثة، المرئية والمسموعة من خلال التبني المحاكاتي والتبادلات الثقافية، فتداخلت فيه الرمزيات والماديات بشكل خفي فأبدع لغة فنية أثبتت أن المسرح ممارسة لعبية لدى كافة الشعوب أو المجتمعات الإنسانية تكمن خصوصيتها في أنها تفرز فرجات متشابهة أو قريبة من بعضها البعض أو متميزة.

لقد استفاد المسرح الأمازيغي من المنطلقات التأسيسية للمسرح المغربي المقدم باللغة العربية واللهجة الدارجة، وتأثرت بالفعل المسرحي الأجنبي، فساير تياراته المتعددة منها: المسرح التاريخي والرومانسي والملحمي والفقير والرمزي.. ولقد ارتسم مآل المسرح الأمازيغي في البداية في حضن الهواية التي حددت مساره وإنجازاته على يد نخبة متعلمة ومتنورة أحبت المسرح وضحت من أجله.

وحرص المسرح الأمازيغي على الاستمرارية بفضل إنجازات فنية سعت إلى تجاوز البداية وفهم أدوات الإنجاز المسرحي وجمالياته، فبلغت نضجا واضحا على مستوى الكتابة الدرامية والتجسيد، وأنتجت إبداعات تتأرجح بين التقليد وتحقيق الخصوصية المحلية؛ فقدمت مسرحيات هجينة تتراوح أعمالها بين الهواية والاحتراف، وبمعنى أدق أعمالا شبه احترافية حققت تراكما كميا وكيفيا أدرك دوره في الحاجة إلى الانخراط في تنظيم المسرح المغربي ككل بلغاته المختلفة؛ والانتقال به إلى مرحلة متطورة فنيا وتنظيميا وذلك من خلال إنتاجاته. لذلك ستعالج المداخلة بعض ملامح هذه التجارب المسرحية، وسنتطرق إلى خصائص بعض العروض الفنية والجمالية ومضامينها الفكرية.

- **المسرح الواقعي**

إذا كان المسرح الأمازيغي في بدايته قدم عروضا شعبية ساخرة وظفت مواقف فكاهية وهزليات مثيرة للضحك منتقدة بعض مظاهر الحياة كالتهالك على المصالح الفردية والبطالة والهجرة السرية... معتمدة على البناء الفني الكلاسيكي من حيث التزام الوحدات الثلاث والتسلسل المنطقي للأحداث التي تنمو في خط تصاعدي، وتعالج مواضيع يومية تثير أحاسيس المتفرج ومشاعره، وتوظف التراث المحلي واللغة الأمازيغية اليومية لتحقق التجاوب السريع والفعال مع الجمهور؛ فإن قدرة الممارسين المسرحيين ازدادت مع تقدم الزمن على فهم

العلاقات الإنسانية واكتسبوا خبرة في عرض المشاكل المادية والتربوية والاجتماعية تنبه المتفرج إلى ضرورة النظر في أوضاع حياته، مستهدفة نقل صورة عن الواقع وتصوير تفاصيل حياة الشخصيات اليومية وتفسير أفعالها على ضوء انتماءاتها الاجتماعية والسياسية، ورافقت ذلك بسخرية لاذعة من أوجه الفساد كالمساومة والوصولية والجريمة. . . ، إذ لم تعد مهمة الفنان المسرحي الأمازيغي تقتصر على تسلية الجمهور بعروض مضحكة، وإنما أصبح يتناول المشاكل بجدية ويترصد حياة الإنسان المغربي، لهذا كانت نهايات هذه العروض تنبه إلى ضرورة التمثل بالحقوق الإنسانية ومحاربة الفساد أينما كان، ونذكر، بهذا الصدد وعلى سبيل المثال، عرض «إساسان» لفرقة (درامازيغ) بتزنيت من اقتباس وإخراج محمد بلقايد أمايور، وعرض «تيركيت ن ييغد»،أي «جمرة الرماد» لفرقة (تاركانت للفن والثقافة) بالدارالبيضاء من تأليف وإخراج محمد بولهريس.

- **المسرح الرومانسي - التاريخي**

عزفت العروض الرومانسية على العاطفة حيث عرضت مواقف عاطفية رفيعة سمت إلى الشاعرية، وقدمت نجوى المحبين وشكواهم. وبدا ذلك بدون شك في عرض «تازيري تاميري/القمر العاشق» للمؤلف بنعيسى المستيري والمخرج فاروق أزنابط.

والواقع أنها مسرحية تاريخية ورومانسة تحتوي عقدتين: تاريخية ورومانسية حيث تتمحور أحداثها حول تجنيد شباب الريف في الحرب الإسبانية الأهلية، تتخللها لوحات عاطفية ووجدانية ومشاهد رومانسية غنائية لم تتقيد بالوحدات الثلاثة، وجمعت إلى جانب الحكاية الأساسية حكايات ثانوية، وعرضت شخصيات انتهازية ومستغلة وأخرى فقيرة ومظلومة.

هذا، وإذا كان العرض اتكأ على العاطفة بصفتها المحرك الحقيقي للبواعث الداخلية وصورة للهموم الذاتية، فإنه لم يغفل الهموم الموضوعية، لأنه في الأساس عرض رومانسي وتاريخي اختار أبطالا من المجتمع مثلت الوطنية والواجب والحب، وثارت ضد نظم الاستعمار والاستغلال، ودافعت عن المظلومين، كما أكدت انتماءاتها القومية والوطنية. وبالإضافة إلى ذلك طرق العرض قضية هامة هي معاناة أهل الريف من زجهم في الحرب الإسبانية التي أثارت اهتمام بعض الجمعيات والشخصيات الحقوقية في السنوات الأخيرة.

وهكذا جاء العرض رومانسيا وغنائيا ووطنيا، تتخلله مسحة بطولية تراجيدية سعت إلى خلق نوع من الصدمة لدى المشاهد حيث شاع الأسى والحزن في العرض، سواء على مستوى الأحداث والمقاطع الغنائية التي غنت عن الغربة والظلم والحنين. . . أم على مستوى البطل والبطلة اللذين يعانيان خلال رحلتهما عذابا نفسيا حتى يصلا إلى خلاصهما الروحي.

وبما أن العرض تمسك بالإيهام ومشابهة الحقيقة، فإن السينوغرافيا حاولت أن تتماشى مع البيئة الريفية التي تجري فيها الأحداث، وآثرت وظيفة إخبار المتلقي بمكان الأحداث لتقنعه بأن ما يراه بيئة حقيقة تجري فيها أحداث حقيقية، فعرضت خصوصية المنطقة الجيولوجية التي تدور فيها الأحداث من جبال وصبار، ووظفت أدوات حياتية شعبية: مخبزة تقليدية وركام التين . . . كما انتقت ملابس مغربية ريفية تقليدية.

- **المسرح الرمزي**

لاشك أن من يشاهد عرض «ثورات إمضران/حفار القبور» لفرقة تيفاوين من الحسيمة، وهو من تأليف عبد العزيز إبراهيمي وإخراج محمد بن سعيد وأحمد اجويني، يشهد بوجود ملامح المسرح الرمزي، حيث اعتمد تركيبات فنية خولت للعرض إنتاج بلاغة ركحية بواسطة الصورة والحركات الآلية والتموضعات الفضائية الافتراضية والموسيقى والأغنية والإضاءة.

وبتعبير آخر، تجسدت ملامح المسرح الرمزي في هذا العرض من خلال التمثيل المؤسلب الذي يتناقض مع الأداء الواقعي، لأنه اعتمد حركات آلية قيدت أداء الممثلين وضبطت حركاتهم الإيقاعية والإيحائية؛ من خلال الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتجزيىء الحدث إلى مشاهد متتالية تجسد معاني الضياع والتمزق والهجرة. . .؛ واستخدام تقنية تلاقي الأضداد: تصوير الحياة والموت، الحاضر والمستقبل، اليقظة والحلم؛ وعرض خلفية تحاشت عرض تفاصيل جزئية واستعملت برتيكابلات لكي لا تسقط في محاكاة الدراما الطبيعية، فتكونت المشاهد من عدد من اللوحات المتحركة التي وضعت على الخشبة في وضعيات متنوعة لتعرض المشاهد المتنوعة؛ ومن خلال المزج بين المأساة والملهاة لإعطاء صورة متكاملة عن الحياة بجانبيها المضحك والمأساوي.

والحقيقة أن المخرج حرص على التنوع قدر الإمكان في كل مظاهر تكوين الصورة الفنية فوق الخشبة معتمدا إيقاعا متنوعا لكي لا يسقط العرض في الرتابة والملل، واستطاع أن يتجاوب مع فئة خاصة من الجمهور فقط، لأنه بدا غامضا وصعب الفهم لأسباب تعود إلى النص وإلى تقطيع العرض إلى مناظر مبهمة استحوذ عليها الجانب الحركي والتعبير الجسدي، الشيء الذي استوجب اللجوء إلى آلية التأويل لفهم انزياحاته الدلالية، خاصة وأن المخرج لجأ إلى الغموض والتعمية لتغليف إرسالية العرض، وهي دعوة الأمازيغيين إلى الخروج من بوتقة الصمت والخمول والموت إلى الفعل والحركة والتغيير من أجل إثبات الذات والعطاء الفعلي.

■ المسرح التراجيكوميدي

يتمثل هذا الأسلوب في عرض « تاماتارت» لفرقة نون بالخميسات المقتبس عن النص المسرحي «أنا لست جارا» للمؤلف عزيز نيسين من قبل فوزية بن دادا وإخراج كريم الفحل الشرقاوي الذي مزج بين العناصر المأساوية والملهاوية، وصور مفارقات الحياة وتناقضاتها بأسلوب ساخر ومضحك. ورغم أن المسرحية كوميدية الطابع، فإنها تثير الحزن والمرارة، كما تثير الشفقة لدى المتفرج على مصير شخصية المسرحية الرئيسية.

■ مسرح العبث

ويتمثل في العروض التالية: «بركاسا» لفرقة مسرح الطلائعي بأكادير، و«باغرار» لجمعية أفلون للفنون الاستعراضية، و«أوسان ن تموغرا» لفرقة أسايس ن إمال بأكادير، وكذلك «مانكار نتقل س كودو» للفرقة نفسها التي تحدثت عن الإنسان المنثور في الكون الرهيب وعن العلاقات الإنسانية المتشظية بسخرية جسدتها بآليات التهكم، والتضاد بين القول والعمل، التافه والمستحيل، المعقول واللامعقول، المضحك والمأساوي، لإبراز الفوضى التي تسود العالم وسخط الإنسان على الحياة والعلاقات الاجتماعية والتناقضات التاريخية التي خلفت مآسي كبيرة شردت الإنسان وساقته إلى هوة سحيقة ونهاية كارثية. ومن الطبيعي أن يقوم التمثيل بإيهامنا بأن ما يؤديه من أقوال وأفعال هو الصورة الحقيقية للواقع العصري الذي لا يخضع لمنطق ولا ينبني على قواعد مفهومة من خلال قدرة الممثلين التعبيرية والجسدية والصوتية المحكمة.

■ المسرح التراثي

إن الكثير من العروض المسرحية الأمازيغية بالريف حاولت الانفتاح على التراث والتاريخ وشساعة صناعة الفرجة الشعبية، الشيء الذي خول لها ربط الماضي بالحاضر وتحويل الأول إلى تركيبات فنية لا تنظر إلى أحداثه وشخصياته بمفهوم تاريخي أو أسطوري فحسب، وإنما تحاول نقل الحساسية الجمالية الفنية الأمازيغية إلى المتفرج.

على أن هذا التوظيف إنما بلغ غاية في عرض «تاسليت ن وزورو» لفرقة تفسوين من الحسيمة على يدي المؤلف سعيد أبرنوص عندما خلخل الكتابة الدرامية التقليدية، فأصبحت مفتوحة تغوص في الأمكنة والأزمنة الماضية والحاضرة، ترهن الأحداث التاريخية والأساطير القديمة وتمسرحها بشكل يتأقلم مع الحاضر.

وساهم في ذلك المخرج فاروق أزنابط الذي لولا تمرسه بالمسرح وتمكنه من تقنياته، واشتغاله على المعنى واللغة الجسدية والمخزون الموسيقي الشعبي وتقنيات الصورة الركحية، ولولا اجتهاده على مستوى تجسيد مضمون النص الفكري، لما استطاع أن يقدم عرضه المبني على بلاغة إقناعية ذات بعد غني وجمالي استقطب جمهورا واسعا.

ولقد اعتمد على تقنية الراوي الذي قام بتوليف الفضاءات والأساطير والقطع الغنائية ثم التركيبات التعبيرية الفنية، كما اعتمد على تقنية السرد المتقطع لتقريب الأحداث، وتقنية المسرح داخل المسرح للانتقال من الأسطوري إلى التاريخي إلى الواقعي بأسلوب فني درامي مرن أضفى تميزا إيجابيا على أحداث النص المسرحي وأبعد المتفرج عن الإلهام، كما تعهد بصناعة مخيلة حافظت على الذاكرة ومتحت من التراكم التراثي والتاريخي ثم عكست الهوية المغربية الملتصقة بجذورها.

وأعطى المخرج الألوية للتعبير الجسدي الفردي حيث شغل حيزا أساسيا في العرض، وحقق توازنا بين الصورة والصوت بأكبر قدر من البساطة والجمال بواسطة اللعب المنسجم، كما اهتم بالتمثيل الجماعي الذي عوض التعبير عن العواطف برقصة أو مجموعة من الحركات والوضعيات التي جسدت الحب والصراع.

وانطلاقا من التصنيف السابق ومن المميزات الفنية التي طبعت العروض المسرحية السابق ذكرها نتبين وجود اتجاهين طبعا الإخراج المسرحي: اتجاه خارجي تشكيلي يهتم بالديكور والإكسسوار والملابس والإضاءة، واتجاه داخلي يكشف أعماق الشخصيات وأسرار النص التقنية.

أما على مستوى التمثيل، فتفرغ الأعمال إلى أداء يخدم النص المسرحي ويستظهر أحورته، وإلى أداء خطي لم ينفلت من الإلقاء الخطابي والتصنع الانفعالي، ثم أداء تقمص الدور والاندماج فيه للإيهام بأن ما يعرض على الخشبة حقيقية، وأخيرا أداء مبدع خضع إلى تمرين فني جسدي أكسب الممثل مرونة في الأداء والإحساس بالروح الداخلية للدور.

أما السينوغرافيا، فانقسمت بدورها إلى نوعين: سينوغرافيا اهتمت بتصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا، فجسدت فضاءات البادية والمدينة بشكل يتطابق مع الواقع فأحالت على الأماكن التاريخية والواقعية بشكل مباشر؛ وسينوغرافيا جسدت بالرموز ورامت إلى تقديم صور تأسست على تقنية التلميح والأيقنة لعرض الفضاءات الدرامية.

وأما النصوص المسرحية، فتموضعت بين تقليد تجارب المسرح الغربي وخصوصية التراث الأمازيغي والتوسل بالتاريخ والأسطورة رغبة من البعض في إبراز الروابط الإنسانية والتركيز على وجود الإنسان الخالص متحللا من الروابط المادية وانطماس شخصيته، ورغبة من البعض الآخر في اللجوء إلى التعمية لتغليف الواقع، ثم رغبة من البعض الثالث في وضع الواقع الاجتماعي موضع تساؤل مستمر عن طريق الأسطورة حيث ينصهر الخيال والحقيقة ويصور معاناة الفرد والجماعة في الارتباط بالجذور.

2 - متغيرات المسرح الأمازيغي

ومما يلفت الانتباه هو أن بعض عروض المسرح الأمازيغي في العقد الأول من الألفية الثالثة سطرت تغييرا على مستوى إبداعها بسبب مجموعة من العوامل أبرزها هو تفاعل المسرح مع الفنون المجاورة الأخرى مثل فن الأداء art de performance، فسجلت منعطفا فرجويا.

ومما هو معلوم أن فترة الستينات وبداية السبعينات شكلتا منعطفا فرجويا في المسرح العربي والمغربي على مستوى صناعة الفرجة من خلال الانفتاح على الفرجة التقليدية وتكييف تقنياتها مع الفن المسرحي، فأسس بذلك حساسيات جديدة. ويعيش المغرب حاليا منعطفا فرجويا آخر في السنوات الأخيرة مع الدينامية الجديدة التي أتت بها بعض العروض المقدمة باللغة العربية واللهجة الدارجة، منها «راس الحانوت» و«نعال الريح» لبوسلهام الضعيف، و«قصة حب في اثنى عشر أغنية وثلاث وجبات وقبلة واحدة» لفوزي بن سعيدي و«هو» لجواد السني، والعروض المقدمة باللغة الأمازيغية مثل عرض «كرا/ لا شيء» للمخرج رشيد أبدار، وعرض «جنون مؤقت» لمؤلفته فوزية ابن دادا ومخرجه كريم الفحل الشرقاوي، ثم عرض «توت نين زو» للمؤلف سعيد أبرنوص والمخرج حفيظ البدري.

▪ الفرجوي الفنتازي

قدم عرض «كرا» لفرقة ورش ويمرز للأبحاث المسرحية من مدينة تزنيت تركيبة مسرحية مقتبسة من مسرحية «الدرس» ليوجين يونسكو ومن مسرحية «روميو وجولييت» لوليام شكسبير وأسطورة «حمو أونمير» المغربية، تحدث عن مواضيع إنسانية وأشخاص تتجاذبهم قوى العبث والجنون مهووسين بالوهم والسراب، خاصة مدير المكان الذي يشتغل بجثث بشرية وأدمغة متآكلة بلا كلل أو ملل في مستنقع لصنع النماذج البشرية.

وبرغبة ملحة في التجديد فسح المخرج المجال للعجيب والشاعري والفنتازي والهذيان. لهذا، فإنه استعار وسيطا جماليا مركبا من اللغات الحرفية والصوتية والبصرية والسمعية والتشكيلية، ورصد الحركة والصمت، فالتقت في العرض فنون الموسيقى والرقص والتشكيل والكلمة والحركة.

أما الفرجوي في هذا العرض، فهو كل لحظة أنتجت فعل «صدمة» بصرية وسمعية أدهشت المتفرج، لأنه اعتمد أحداثا جزئية تبدأ دون أن تنتهي ولا تبدو متناسقة أو تخضع لقانون السبب والنتيجة، لأنها تكسر التتالي والتجانس المنطقي بين عناصرها، واستخدم مستويات زمنية متداخلة استمدت موضوعاتها من الحلم والحب المجنون والتحول العجائبي والتشتت والتمرد بحيث لم يقدم دلالات جاهزة أو إحالات مباشرة، فضلا عن اشتغاله بجمالية الصورة، الشيء الذي خلف أثرا فرجويا ارتبط تأثيره بنوعية التقنية الموظفة، كما دفع المتفرج إلى اعتماد التأويل المضاعف والاستعانة بنزعة الشك في القيم المقدمة على الخشبة وتطوير نزعته النقدية، لأن حركة الممثل ذاتها كانت قراءة ضمنية لنص غير معلن عنه في سلوك الممثل الدرامي، لهذا ركز المخرج اهتمامه على علاقة الممثل بالفضاء الدينامي بشكل دقيق (كروتفسكي)، واعتمد فن الرقص الذي أصبحت وظيفته التعبيرية تتخطى مجرد انتهاج أسلوب معين أو السعي إلى التعبير عن شيء معين، بل أضحت طاقة داخل الشكل نفسه كأحد الخصائص المتأصلة في طبيعة الحركة الإنسانية؛ ولأن المخرج عمل على إعادة خلق الشخصية في عمل الممثل (ستانسلافسكي)، فرض واقعا إبداعيا بصريا بديلا عن عرض الواقع بشكل فوتوغرافي، وربط المسرح بالحلم (أرطو) لتصبح الحرية فعلا يمارس وشرطا أوليا في الإبداع.

- **مسرح الهستيريا الأنطلوجي**

انفتح عرض «جنون مؤقت» لفرقة نون من الخميسات على السخرية السوداء واستغلال الحركة والإيقاع السريع. ، حيث انطلق بصوت القصف وهو يهز المكان لنرى نارا حقيقية تلتهم جنبات الحفر المنتشرة في جدران الديكور المتآكلة، وانفتحت بؤرة الإضاءة على تلفاز مهشم، ثم انفتحت بؤرة أخرى على رجل أصلع مريض تتدلى منه أنابيب السيروم الطبية الملتصقة بجسده، ويبصق طيلة العرض بشكل ساخر وغريب.

يعالج العرض مخلفات الحرب الأهلية التي تطحن رحاها أبناء الوطن الواحد لأسباب عدة: إيديولوجية أو سياسية أو عقائدية أو عرقية أو قبلية. وركز على الصراعات النفسية وانشطاراتها بالدرجة الأولى جاعلا من تيمة الحرب الأهلية خلفية للأحداث المقدمة في جو

من الهستيريا. وعليه، فإن العرض خلا من البناء السردي التسلسلي لأنه افتقد إلى أية نقطة يمكن اعتبارها بداية أو نهاية، إنه شيء من خطاب يبدأ وينتهي بالصراخ وحركات مبهمة، يقدم مجموعة من الصور المعقدة والمفارقات السيكولوجية الحادة والانشطارات النفسية التي تتركها الحروب الأهلية ليستغرق المتفرج في العرض ذهنيا.

من هذا المنطلق أضفى المخرج بعدا ساخرا على المعروض فوق الخشبة ليبرز وجهة نظره من حالة الفصام التي يعيشها العالم وفوضى القيم، إذ يعيش كل فرد في نطاقه ورؤيته الخاصة، ومن ثم لا يمكننا الحديث عن شخصيات محددة لها هويتها وملامحها الخاصة، بل هي ظلال شخصيات قذف بها في فضاء لعبي هستيري جسده أسلوب التشخيص وعناصر السينوغرافيا: قطع الديكور والملابس والماكياج.

- **الفرجوي والكتابة البصرية**

تتلخص أحداث عرض «توت نين زو» للمؤلف سعيد أبرنوص والمخرج حفيظ البدري لفرقة تفسوين من الحسيمة في مسافر يجد نفسه في محطة طرقية بالحسيمة ينتظر حافلة تقله إلى تمسمان، فتدخل المحطة مسافرة حاصلة على الدكتوراه ترغب في السفر إلى الرباط لتقوم بوقفة احتجاجية أمام البرلمان مطالبة بالعمل. أعجب بها المسافر، غير أنه لم يستطع الإفصاح عن إعجابه بها، لأنه ببساطة لا يتكلم باللغة الأمازيغية، وكان بالمحطة الطرقية منظفة وحارس تربطهما علاقة غير متكافئة، لأن المنظفة تحبه وتنتظر أن يتقدم لخطبتها، في حين كان الحارس لا يرغب إلا في قضاء وقت ممتع معها.

يرتكز العرض على كتابة ركحية يسودها التقطيع، ووقفات مفاجئة تشكل بياضات على مستوى الكلام المنطوق لتترك الفرصة للتعبير الحركي الذي يجسد المقطع الشفوي الذي يسبق الحركة؛ وقد أصبحت هذه المقاطع بفضل التقطيع وكأنها لعبة ورق يستطيع المخرج أن يركبها كيفما شاء، فتتقابل أجزاء الحكاية أحيانا، ونجد حكاية داخل حكاية أخرى أحيانا أخرى تختزل قيمة العرض وعمقه المطروح، فيتداخل الواقع والحلم.

ومن ثم يضعنا المخرج أمام عرض مفتوح على مصراعيه، يتساءل عن اللغة التي تمكن المتفرج من كشف الذات، وعن حدودها وعلاقتها بالذات وبالآخر، لهذا اعتمد على اللغة المنطوقة تارة، وعلى الأصوات والرموز تارة ثانية، ثم على التعبير الحركي والإيمائي تارة ثالثة، ليجسد حكايتين: حكاية المسافر والدكتورة، وحكاية الحارس والمنظفة. وبناء على ذلك عرض مفارقات تخص الأنا والآخر وعملية تواصلهما، تنتهي بتبادل الحكايتين بين الشخصيات وتبادل الأدوار بينها حين سيجد الحارس نفسه في رحلة مع المنظفة إلى أذربدجان

لحضور مؤتمر حول حوار الحضارات، ويتحول المسافر إلى حارس ليلي وتصبح الدكتورة منظفة مراحيض.

تسرد الكتابة الركحية الحياة الفردية لكل شخصية، حيث تعاني كل واحدة من مشكلة خاصة بها قد تمس شريحة من الناس في الآن ذاته، ولها رؤية خاصة تدور في نطاقه وتتخبط في المضامين الإنسانية. يحبكها فوق الخشبة بوسائل الإنجاز الركحي: الأداء والديكور والإضاءة التي استثمرها المخرج بكل حرية ليفصح عن وجهات نظره حول الواقع المعروض.

والواقع أن عمل المخرج حفيظ البدري هو كتابة ركحية جديدة تموضعت بين النص المسرحي لسعيد أبرنوص وبين الكتابة الدراماتورجية التي أصبح عليها النص فوق الخشبة، تأثرت بالسينما واشتغلت بعدة تقنيات منها: الارتجاع، والكولاج، والمسرح داخل المسرح، واختلاط الماضي بالحضر، والتناوب بين الأداء الحركي والحوارالقصير، والسرعة في تقديم المعلومة، والتقطيع، والوقفات المفاجئة.

ونالت لا من السينوغرافيا والإضاءة أهمية كبرى، وكان لهما الأثر على الكتابة الركحية، لذلك لم يعد النص هو محور العرض، بل أضحت أنظمة العلامات المختلفة الموجودة في الفضاء والصورة والضوء وأداء الممثل في خدمة الإبداع الركحي، ولها وزنها في حياكة المعنى. من هنا يمكننا الحديث عن دراماتورجيا شاملة خلقت قوة العرض، وساهمت في تغير طريقة الحكي من الاعتماد على الشفوي إلى الأداء الحركي، وممارسة حرية كبيرة في القفز من فضاء إلى آخر، ومن زمان إلى آخر. وهو الأمر الذي سهل التلاقي واللاستمرارية في الآن نفسه، وتجسد في استغلال الفنون البصرية كالرقص والموسيقى والأداء الحركي والديكورات المتحركة من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى إلى الأسفل، من أجل أن تعاد للكلمة أبعادها التصويرية والسردية والحوارية والتأويلية.

مما سبق نستنتج أن العروض الثلاثة تتميز بخاصية أساسية هي عدم التركيز على النص الدرامي باعتابره وسيطا يوجه الحدث المسرحي، بحيث لم تقدم مسرحا أدبيا، وإنما استثمرت نصوصا بصرية عرضت صورا لا نجد لها أجوبة جاهزة، لأنها متحت من لغتي: الحوار البصري وتداعي الأنساق البصرية في الفضاء. كما تجاوزت العديد من القواعد المتعارف عليها بحيث: أنها لا تملك حكاية ذات بداية وسط ونهاية، وأنها استغنت عن تقديم الشخصيات بالطريقة المألوفة، بل جلعت منها ظلال شخصيات قذف بها في فضاء لعبي مما يصعب الحديث عن شخصية بعينها، وإنما تملك كل واحدة رؤية خاصة، منغلقة على ذاتها، غير متماسكة وغير قادرة على التواصل مع الآخرين، وتتخبط في فوضى القيم؛ ومن هذا

المنطلق وظفت الفنون المجاورة التي ترتكز على الأداء، واستخدمت تقنية التفكيك والتجزيء لتبرز تناقضات المضامين الإنسانية، واشتغلت بلغات وسنن متعددة.

في حين أن العروض الأولى المقدمة في المرحلة الأولى اعتمدت، في الغالب، بناء فنيا معروفا واقعيا أو رمزيا... وبحثت عن إعطاء عمل كامل يرتكز على التركيب وعرض مضامين إنسانية وأخلاقية، لتعميق إدراك المتفرج بواقعه من خلال لغة عقلانية تعكس الواقع وتقوده إلى اكتشاف القيم الإنسانية والأخلاقية والجمالية.

والمفارقة أن الأعمال الثلاثة الأخيرة خلقت ذاكرتها المشتركة وتاريخها الخاص في الآن ذاته للتعبير عن عالم سريع التحول، تتداخل فيه الخطابات الجمالية وإبداعية الجسد العارض مع إيقاعات الأغنية الأمازيغية والموسيقى الأمازيغية والحركة الجسدية الرمزية، مما جعلها تربط بين التراث المغربي والمسرح التجديدي.

وعليه، يمكن أن نسجل تفاعل هذه العروض الإيجابي مع مسرح الآخر وثقافته، والذي انبنى على التمثل والاستيعاب والمراجعة والفحص. الشيء الذي مكنها من أسباب الإنتاج الإبداعي وتطويره، وانفتاحها على المسرح الغربي الراهن والحضارة الحديثة، وقادها إلى المعاصرة.

3 - رهانات المسرح الأمازيغي الحديث

يبدو أن المسرح الأمازيغي المغربي يجد نفسه أمام قضايا الوحدة الثقافية الكونية، وتعدد الثقافات، وثنائية الذات والآخر، والتي تشي بهواجس تضاؤل الهوية وتبددها أو انقراض الثقافة الأمازيغية.

غير أن وضع الأصالة والهوية في تضاد مع حضارة العصر أمر يناقض التطور التاريخي، بل هو مضاد لأصالة الهوية التي تتألف وتتعزز بمقدار قدرتها على التجدد والانصهار مع الفن المعاصر والحاجات الإنسانية الراهنة. وبالتالي، فإنه لا سبيل للمسرح الأمازيغي المغربي إلا أن يخوض التجربة الكونية الجديدة لتجديد ذاته وتأكيد هويته وخصائصه الفنية والثقافية، ليحقق الأمن الثقافي، أي أن يساهم في ترسيخ الهوية وتطورها.

وعلى العموم لم تشكل الثقافة الأمازيغية المغربية في تجربتها التاريخية نظاما مغلقا، وإنما كانت دوما منفتحة، وقابلة للنمو والتطور، وقبلت ثقافات الآخر وخبراته وحضارته، مثل الحضارة اليونانية والعربية والغربية الحديثة، وأدمجتها في نظمها وحياتها رغم تميزها واختلافها عن الأمم الأخرى.

وإذا كانت بعض العروض المسرحية الأمازيغية في بداية المسرح الأمازيغي حفلت بالتطرق إلى الذات والشخصية والهوية الأمازيغية بالنقد الذاتي القاسي أحيانا، وبالتقدير والتمجيد وافتراض الكفاية والتجانس أحيانا أخرى، فإن عروض العقد الأول من الألفية الثالثة أضحت ترى الكثير من المظاهر بنوع من الانفتاح على فعل الآخر وفنه وفكره، فأحرزت تطورا إبداعيا وفنيا.

إن مستقبل المسرح المغربي لا يمكنه أن يزدهر إلا بالتنوع الخلاق[38] والإيمان بتفاعل الثقافات والحضارات خاصة في عالمنا الذي تحول إلى قرية كونية. فطريق التطور هو التعددية وإبراز الجانب التعددي لحضارتنا وثقافتنا واختلافاته.

وبما أن التراث المحلي أو الآثار الغربية تفرض وجودها كأصول، فإن الرجوع إليهما للانطلاق منهما إلى المستقبل أمر ضروري لكي لا يتكئ تطور المسرح المغربي على الإشكالية الموجودة سابقا: الأصالة والمعاصرة، ويتجنب الالتباس في علاقتنا سواء بتراثنا أو بالنموذج الغربي، بذاتنا وبالآخر. إننا لن نطلب هذه الأصول الغربية والشرقية لذاتها، بل يتم إحياؤها على صعيد الوعي الذي يتموضع كوعي للحرية ينطلق من الرصيدين الأجنبي والمحلي ويتجاوزهما بكل حرية إلى إبداع جديد على صعيدي الفكر والممارسة. قد يبدو هذا القول متناقضا، لكن الواقع أنه متداخل، يتطلب إعادة بنينة الوعي بتراثنا الماضي والآثار الغربية المعاصرة من أجل إعادة إنتاجهما كتراث إنساني.

وعليه يتم التفاعل والتحاور مع الآخر دون نسيان ثقافة المجتمع، لأن الوعي بالذات يقتضي، بالضرورة، الوعي بالآخر، ثم تشييئه: أي تحويله إلى أداة، وتشييء الأنا وإدراجها في عالمية الإبداع. أي أن نستمد من تراثنا وفرجاتنا مبادئ لها أهمية كونية وشاملة، كنظيرتها الموجودة في مسرح النو والكابوكي، وتحويلها إلى أداة، وتفعيلها بلمسات فكرية وتطبيقية تعكس مواصفات اللحظة التاريخية المعاصرة؛ ودعوة الآخر ليشاركنا خطابنا الذي اندرج في حظيرة الخطاب الإنساني.

يجب أن نتأمل الآخر والأنا، ونعيد صياغة حقليهما للابتعاد عن الغموض لأننا في حاجة إلى مسرح يصر على تحويل تاريخ المسرح المغربي اعتمادا على منطق متماسك يجعل الحاضر يصل بين الأصول المختلفة باعتبارها التعددي لا التراتبي، ويستفيد من هذا الاختلاف ويبتكر رؤية مسرحية.

38- التنوع الخلاق هو العنوان الذي أطلقته اليونسكو على التقرير العالمي الذي أعدته اللجنة الدولية للثقافة والتنمية سنة 1995.

ولا ننسى بهذا الصدد أن المغرب ينخرط، بحكم تاريخه وجغرافيته وتنوعه الثقافي، في دينامية التقاء الحضارات، لهذا يظل منفتحا على العالم يتجاوب مع الحضارة الإنسانية. ولا ننسى أيضا غنى هويته التي متحت من روافد أمازيغية وعربية وإسلامية ويهودية، والتي جعلته متتبعا لآفاق التنوع والنقاش.

إن المسرح المغربي المعاصر يتطلب تجاوز الصدام مع الآخر، والتهجين المسرحي، واعتناق فكرة النسبية الثقافية لمواجهة المركزية الغربية. ونشر فكرة الاستعراف المتبادل، لينتعش بالعطاءات الهوياتية المؤسسة على الاستعراف والتفاعل كالتالي:

1 – الاستعراف المبني على إرادتنا بمعرفة الآخر المختلف، والتعريف بالذات المغربية الفنية والثقافية لتقليص المسافة بين الآخر والأنا.

2 – التفاعل مع التراث المحلي وتراث الآخر لتحقيق التواصل بين أبناء الحضارة الواحدة وأبناء الحضارات الأخرى.

الفهـــرس

.." يبدو أن المسرح الأمازيغي المغربي يجد نفسه أمام قضايا الوحدة الثقافية الكونية، وتعدد الثقافات، وثنائية الذات والآخر، والتي تشي بهواجس تضاؤل الهوية وتبددها أو انقراض الثقافة الأمازيغية...

وإذا كانت بعض العروض المسرحية الأمازيغية في بداية المسرح الأمازيغي حفلت بالتطرق إلى الذات والشخصية والهوية الأمازيغية بالنقد الذاتي القاسي أحيانا، وبالتقدير والتمجيد وافتراض الكفاية والتجانس أحيانا أخرى، فإن عروض العقد الأول من الألفية الثالثة أضحت ترى الكثير من المظاهر بنوع من الانفتاح على فعل الآخر وفنه وفكره، فأحرزت تطورا إبداعيا وفنيا..."

نوال بن براهيم

ⵢⵓⵃⴰ ⵓⵎⵣⴳⵓⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵎⵖⵔⴰⴱⵉ ⵉⴳⵃ ⵏⵏⵙ ⴷⴷⴰⵜ ⵉ ⵜⵎⵙⵍⴰⵢⵉⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⴼⵍⴰⵏⵜ ⵜⵓⵙⵎⵉⴷⵜ, ⴷ ⵓⵎⵢⴰⵏⴰⵡ ⵏ ⵜⵡⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ , ⴷ ⵜⵓⵙⵉⵏⵜ ⵏ ⵢⵉⵎⴰⵏ ⴷ ⵡⵓⵏⵏⴼⵏⵉ. ⵎⴰⵇⵇⴰ ⵎⴰⵏⴰⵢⴰ ⵉⵙⵙⴽⴰⵏ ⵉⵎⵏⵓⵙⵏ ⵏ ⵓⴹⴼⴰⵢ ⵏ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⴷ ⵓⵡⴷⴷⴰⵔ ⵏⵏⵙ ⴰⴽⴷ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ...

ⴷⴳ ⵓⵎⵣⵡⴰⵔ, ⴽⵔⴰ ⵏ ⵜⵎⵣⴳⵓⵏⵉⵏ ⵜⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵉⵏ ⵙⵙⵉⵡⵍⵏⵜ ⴳⵃ ⵢⵉⵎⴰⵏ ⴷ ⵓⵃⴳⴰⵏ ⴷ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵙⵙⵉⵡⵍⵜ ⴳⴰⵃⵙ ⵙ ⵡⴰⵡⴰⵍ ⵉⴹⴹⵙⵄ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵜⵡⴰⵍⴰⵜⵉⵏ, ⵏⵉⵖ ⵙ ⵡⴰⴷⴷⵓⵔ ⴷ ⵓⵙⵎⵖⴰⵔ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵜⵡⴰⵍⵉⵡⵉⵏ ⵏⵏⴼⵏⵉ. ⵎⴰⵛⴰ ⴷⴳ ⵉⵙⴳⴳⵯⵓⵙⴰ ⵏ ⵜⵃⵔⴽⵜ ⵜⴰⵎⴳⴳⴰⵔⵓⵜ, ⵏⵜⵜⴰⵃ ⵜⵉⵎⵣⴳⵓⵏⵉⵏ ⵙⵙⵉⵡⵍⵏⵜ ⴳⵃ ⴽⵓ ⵜⵉⵎⵙⵍⴰⵢⵉⵏ ⵙ ⵓⵇⵥⵎ ⴳⵃ ⵜⵥⵓⵇⵉ ⴷ ⵜⵡⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴼⴰⵏⵜ, ⵓⵛⴰ ⵢⵓⴳⵓⵔ ⵓⵎⵣⴳⵓⵏ ⵖⴰⵔ ⵥⵥⴰⵜ ⴷⴳ ⵓⵙⵏⵃⵍⵓⵍ ⴷ ⵜⵛⵓⵏⵉ ⵏⵏⵙ.

12 ⴷⵔⵀⵎ

المسرح الأمازيغي بين مسألة الهوية وأسئلة الفن

2015

(CTP) مطبعة المعارف الجديدة – الرباط /2015